جدید شعری منظرنامہ

حامدی کاشمیری

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

ناشر
ادارۂ ادب، شالیمار، سرینگر
کشمیر۔

جدید شعری منظرنامہ

مصنف	ڈاکٹر حامدی کاشمیری
باراوّل	۱۹۹۵ء
تعداد	ایک ہزار
طابع	جے، کے آفسیٹ پرنٹرز، دہلی
قیمت	ایک سو پچیس روپے

مصنف کی دیگر مطبوعہ تنقیدی کتابیں:

- جدید اردو نظم اور یورپی اثرات
- غالب کے تخلیقی سرچشمے
- نئی حسیت اور عصری اردو شاعری
- اقبال اور غالب
- ناصر کاظمی کی شاعری
- حرف راز، اقبال کا مطالعہ
- کارگہ شیشہ گری، میر کا مطالعہ
- انتخاب غزلیات میر
- تفہیم و تنقید
- امکانات

انتساب

استادِ مکرّم
شہ زور کاشمیری
کے نام

حامدی کاشمیری

IT'S (CRITICISM'S) ULTIMATE OBJECT MAY BE TO INTRODUCE THE READER MORE-FULLY INTO THE MYSTERY WHICH IS THE POEM, BUT ITS TECHNIQUE WILL BE TO SOME EXTENT TO "CLEAR UP" CERT-AIN THINGS.

WALTER J. ONG

مندرجات

حرفے چند

پیش نظر کتاب۔ گیارہ ایسے جدید شعرا کے مطالعات پر مشتمل ہے جنہوں نے معاصر ادبی دنیا میں نہ صرف اپنی شعری حیثیت منوالی ہے بلکہ جدید اردو شاعری میں نئے ابعاد کا اضافہ کرکے اس کی توسیع بھی کی ہے۔ شامل مطالعہ شعرا میں سے نو شعرا تقسیم ملک... کے تاریخی واقعے کے بعد ملکی اور بین الاقوامی سطحوں پر تیزی سے بدلتے ہوئے حالات و واقعات... کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ایک نئی عصری حسیت سے گہرے طور پر منسلک رہے ہیں۔ دیگر دو مطالعات ان شعرا کے بارے میں ہیں جو تقسیم ملک سے قبل ہی اپنی انفرادیت اور اہمیت منوا چکے تھے۔

لگ بھگ ۱۹۵۵ء سے اردو شاعری میں نئی حسیت کے رجحان کے تحت جس نئے تخلیقی دور کا آغاز ہوا وہ تقسیم وطن یا اس سے قبل کے دور سے نہ صرف زمانی بعد کا واضح احساس دلاتا ہے بلکہ شعری رویوں کے فرق کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ تاہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہیں کہ نئے شعری رویے کسی متعینہ سن یا سال میں نمودار ہوتے ہیں اور شعری منظر نامے کو یکسر بدل دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ بدلتے ہوئے ذہنی رویے اور ان کے آثار و احوال ایک نمایاں وقفے تک نظر نہ آنے کے باوجود زیر زمین کام کرتے رہتے ہیں اور پھر کسی سال بالائے سطح آ جاتے ہیں۔ چنانچہ نئی ادبی حسیت، تقسیم سے پہلے بھی اقبال اور فیض کے یہاں نظریاتی وابستگیوں کے باوجود شخصی و ذہنی میلانات، مثلاً احساس تنہائی کی صورت میں اور پھر راشد

میراجی اور اختر الایمان کے یہاں عصری شعور کی منتشر حالت میں قابل شناخت ہو جاتی ہے۔ یہ بات ایسے نقادوں کے لیے پریشانی کا باعث ہوگی جو فن کو فنکار کی حقیقی زندگی اور اسکے نظریات و عقاید سے منسلک کرنے کے عادی ہیں، اصل میں فن کا جائزہ ایک مختلف نقطۂ نظر سے لینے کی ضرورت ہے، یعنی یہ آغاز کار ہی میں تسلیم کرنا ہے کہ فن، فنکار کے ہاتھوں تخلیقیت پذیر ہو کر آزاد اور خود مختار وجود حاصل کرتا ہے لہٰذا اس کا فنکار کے نظریات و خیالات سے، جن کی ترجمانی وہ حقیقی زندگی میں کرتا ہے، دور کا بھی تعلق نہیں رہتا' اس نقطۂ نظر سے فیض کی نظم کا تجزیاتی مطالعہ انکے ثابت قدمانہ نظریاتی موقف کے باوجود میرے بقیہ مطالعات کے طریق کار سے مغائرت کا احساس نہیں دلاتا۔ رہے اختر الایمان تو اس ضمن میں عرض ہے کہ وہ تقسیم سے پہلے ہی ترقی پسندی کی غلغلہ آفرینی کے دور میں بھی نظریاتی ادعائیت سے محترز رہے اور ذہنی آزادی کا تحفظ کرتے رہے' اسلیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انہوں نے ایک حد تک جدیدیت کے لیے فضا سازگار کی ہے۔ معاصر شعراء پر قلم اٹھانے سے نقاد بالعموم احتراز کرتے ہیں اسلیے کہ معاصر شعراء پر لکھتے ہوئے ذاتی عافیت اور تحفظیت کے مسایل سر اٹھاتے ہیں' اس سے بھی زیادہ اہم سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ نقاد روایتی میکانکی اور سکہ بند تنقیدی نظریات کی پابندی کے نتیجے میں معاصر شعراء کی نئی' تغیر آمیز اور رموزی تخلیقی حسیت سے تعرض کرنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں۔
یہی وجہ ہے کہ انفرادی شعراء کے ساتھ ساتھ معاصر شعری رویوں کے نقد و احتساب سے بھی پہلو تہی کرنے کے میلان کا اظہار ملتا ہے، میں نے اس ضرورت کا احساس کرتے ہوئے ۱۹۷۷ میں نئی شاعری پر ایک مبسوط کتاب "نئی حسیت اور عصری اردو شاعری" لکھی تاہم ادھر چند برسوں سے میں شدید طور پر محسوس کرتا رہا ہوں کہ ناصر کاظمی کے بعد جن شعراء نے نئے شعری منظر نامے کی ترتیب و توسیع میں نمایاں حصہ لیا ہے ان میں سے چند کا تفصیلی اور تجزیاتی مطالعہ پیش کروں، تاکہ ان کی تخلیقی کارگزاریوں کا اندازہ ہو سکے۔ خدا کا شکر ہے کہ سلاد وان کے آغاز میں اس

خواہش کی تکمیل کر سکا ہوں۔

مجھے تسلیم ہے کہ جدید شعری منظر نامہ کافی وسعت یاب ہو چکا ہے اور ایسے شعراء کی تعداد خاصی ہے جو اپنی بلند رتبگی کو منوا چکے ہیں اور آج بھی جدید شاعری کو اپنی عطا سے ثروت آشنا کر رہے ہیں۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا کہ پیش نظر کتاب میں صرف گیارہ شعراء کے مطالعات شامل ہیں۔ ان شعراء کے بارے میں یہ سوچنا درست نہیں ہوگا کہ یہ دیگر معاصر شعراء سے کسی اعتبار سے برتر ہیں اور جو شعراء شامل کتاب نہیں ہیں وہ کسی اعتبار سے ان سے کم تر ہیں۔ میں نے کتاب کی ضخامت کی پیش نظر معاصر شعراء کی ایک بڑی تعداد میں سے گیارہ کا انتخاب کیا ہے اور بقیہ شعراء کے مطالعات کو الگ کتاب میں شائع کرنے کا منصوبہ رکھتا ہوں۔

پیش نظر کتاب میں جو مطالعات شامل ہیں ان کے تعلق سے یہ کہنا ضروری ہے کہ میں کئی برسوں موجودہ تنقیدی نظریات کی عمل آوری اور نتیجہ خیزی سے ایک طرح کی بے اطمینانی محسوس کرتا رہا ہوں، اردو میں جو نظریات نقد مثلاً مارکسی، نفسیاتی یا ہیئتی نظریات مروّج رہے ہیں وہ مغربی نظریات سے ماخوذ یا مستعار ہیں۔ حالیہ برسوں میں اب لسانیاتی اور اسلوبیاتی نظریات نقد کو بھی متعارف کیا گیا ہے۔ ان جملہ نظریات کے تحت شعری تخلیق کا مطالعہ اس غرض سے کیا جاتا ہے کہ گرد و پیش کی حقیقی زندگی سے اسکی معنویت (relevance) کی نشاندہی کی جائے اور پھر اسکے موضوع و مفہوم کا تعین کیا جائے۔ ان دونوں مقاصد کے تحت جو بھی تنقید کی جائے، وہ بقول ایلن راڈوے ماورائے تنقید کے ذیل میں آتی ہے اور اصلی تنقید سے بعید ہو جاتی ہے۔ تنقید کے ان طریقوں سے فن پارے کی ماہیت اس کا منصب اور اس کی کارگزاری ناقابل تصور ہو جاتی ہے، اور ادب شناسی کے حوالے سے غلط بحث کو راہ ملتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ مروجہ تنقیدات سے جو سب سے بڑا زیاں ہوا ہے وہ یہ ہے کہ پڑھنے والوں کو شعر کا صحیح درک نہیں ہو سکا اور خود نقادوں کی شعر اور کلام منظوم میں فرق کرنے کی صلاحیت کند ہو چکی ہے۔

فن پارہ شاعر کے ہاتھوں مکمل ہو کر ایک لسانی وحدت کے طور پر ایک آزاد
اور قائم بالذات وجود کی صورت میں سامنے آتا ہے اور خارجی حقیقت سے انقطاع
کر کے ایک نئی نادیدہ اور حیرت خیز تخیلی حقیقت میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ حقیقت اپنے
قوانین اور اصولوں کا التزام کر کے اپنے وجود کا جواز حاصل کرتی ہے۔ فن پارہ ہمارے
لئے اس لیے اہمیت یا معنویت نہیں رکھتا کہ یہ اخلاقی، سماجی، سیاسی، ثقافتی یا تاریخی
اعتبار سے ہمارے علم میں کوئی اضافہ کرتا ہے۔ اس کام کو دیگر متعلقہ شعبہ ہائے فکر بطریق
احسن انجام دے رہے ہیں، فن کو جس کی اپنی ماہیت اور مقصد ہے، ان کے دائرہ کار میں
دخیل ہونے کی کوئی ضرورت نہیں، فن ایک مخصوص ذہنی عمل کا نام ہے اور یہ شخصیت
کی جملہ داخلی قوتوں کے پر اسرار ترکیبی عمل سے ایک ایسی جمالیاتی فضا کی تخلیق کرتا ہے۔
جو تحیر اور تجسس کو راہ دیتی ہے اور قاری حسیاتی تسکین کے نتیجے میں جمالیاتی طور پر بہرہ مند
ہونے کے ساتھ ساتھ کشف و بصیرت سے بھی متصف ہوتا ہے۔

تخلیق کے اکتشاف طلب اسرار کا مشاہدہ کرنے کے لیے تنقید کے ایک معروضی
اور تجزیاتی طریق کار کی ضرورت ہے۔ یہ طریق کار ہر نوع کی تاثراتی اور موضوعی تنقید کی
بے معنویت کو اجاگر کرتا ہے، نقاد کو صفحۂ قرطاس پر لفظ و پیکر کی ساختی وحدت کی
صورت میں تخلیق سے سابقہ پڑتا ہے، چونکہ تخلیق ایک مخصوص لسانی نظام کی مرہون
بھی ہے اور زائیدہ بھی، اس لئے تخلیق کی روح تک رسائی حاصل کرنے کے لیے اسکی
لسانی تشکیل سے رابطہ قائم کرنا ناگزیر ہے، قاری کا اولین کام یہ ہے کہ وہ تخلیق کے لسانی
دروبست پر اپنی توجہ مرکوز کرے، تخلیق کے لسانی نظام کے مطالعہ سے اسکی یعنی تخلیق
کی خوابیدہ روح بیدار ہوتی ہے اور یہ متحرک اور بالیدگی کی نادیدہ سطحوں کو چھونے لگتی ہے گویا
تخلیق اس وقت تک صفحۂ قرطاس پر مجموعۂ الفاظ کی صورت میں منجمد ہوتی ہے جب تک
نقاد اسے مس نہیں کرتا، جونہی وہ دوران مطالعہ اسکے شعور کی زد میں آتی ہے وہ ایک

ایسی متحرک اور جاندار اسرار بن جاتی ہے جو لسانی حدود کو پھلانگ کر لامتناہی ہو جاتی ہے
اور خود نقاد کے وجود پر حاوی ہو جاتی ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کو حیات تازہ
سے ہمکنار کرانے کے لیے نقاد کی اس میں برابر کی شرکت لازمی ہے اور وہ اسکی بصیرت
تجسس، ذوق، اور آگہی کے مطابق ہی اپنے اسرار سربستہ کو کھولنے پر مائل ہوتی ہے
پس، تخلیق کے بطون میں مستور تجربے کی جلوہ سامانیوں سے بہرہ یاب ہونے کیلئے
نقاد کے لئے بصیرت، تجسس، ذوق اور لسانی آگہی شرطِ پیشیں کا حکم رکھتی ہے، نقاد
کے ان اوصاف ذاتی کو اس کی ادراکیت سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

تخلیقی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کے لئے یہ ذہن میں رکھنا لازمی ہے کہ تخلیق
خارجی دنیا کے تمام حوالوں یہاں تک کہ خود اپنے خالق کی سوانحی، نفسیاتی یا عصری زندگی
کی تنسیخ کر کے ایک اجنبی، نادیدہ اور فرضی وجود میں ڈھل جاتی ہے، اسلئے تخلیق کا سامنا
کرتے وقت تخلیق کار کی تاریخی یا سوانحی زندگی کے حقائق و کوائف کا علم بے مصرف
ہو کے رہ جاتا ہے، تخلیق، جیسا کہ ہیئتی نقادوں نے بہ اصرار کہا ہے، ایک قائم بالذات
وجود رکھتی ہے، اور اپنے قوانین خود وضع کرتی ہے۔ ہیئتی نقادوں سے پہلے کئی نقادوں
مثلاً وائلڈ نے لکھا ہے "جب تخلیق مکمل ہوتی ہے یہ خود مختار وجود کی حامل ہو جاتی
ہے" یعنی نقاد بھی ذاتی نظریات، تعصبات اور ترجیحات سے لاتعلق ہو کر محض تسکین
ذوق اور تاثر پذیری کی خاطر تخلیق کی جانب رجوع کرتا ہے اور تخلیق ہی کو مرکز توجہ بناتا ہے۔

تخلیق کو مرکز توجہ بنا کر وہ تخلیق کار کی حقیقی شخصیت کو پیچھے چھوڑ دیتا ہے اور اسکے
بجائے اس شخصیت سے تعلق قائم کرتا ہے جو تمام تر تخیلی ہوتی ہے۔ میر، غالب، اقبال
میرا جی، اور حسرت کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں ان کی حقیقی شخصیت سے کوئی
واسطہ نہیں رہتا ہمارے لئے انکی وہ فرضی شخصیت لائق توجہ ہو جاتی ہے جو انکی شاعری
سے ظاہر ہوتی ہے، ظاہر ہے۔ شخصیت خارجی حوالوں کی دست نگر نہیں ہوتی۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا شعری تخلیق تمام تر ایک لسانی وجود ہے اور اسکے بطون میں مستور اسراری تجربے کے ادراک کے لئے اسکے لسانی نظام سے رابطہ قایم کرنا ضروری ہے، روزمرہ میں بھی زبان وسیلۂ اظہار کا کام کرتی ہے اور شعری تجربے کے اظہار کا وسیلہ بھی زبان ہی ہے لیکن دونوں میں لسانی طریق کار کے فرق پر نظر رکھنا ضروری ہے، روزمرہ میں جو زبان برتی جاتی ہے وہ مقصد، خیال یا علم و فکر کی قطعی ترسیلیت کا کام کرتی ہے، یہ قطعی اور سکہ بند ہوتی ہے۔ اس کا مقصد انسانی جذبات و تجربات کی ترسیل ہے۔ عام زبان ہو یا تخلیقی زبان، دونوں کا مقصد یہی ہے کہ انسان اپنے مافی الضمیر کی ترسیل کر سکے، اسی بنا پر بعض ماہرین لسانیات مثلاً ایمپسن نے کہا ہے کہ بنیادی طور پر ادب کی زبان عام زبان سے مختلف نہیں ہے۔ تاہم یہ امر واقعہ ہے کہ تخلیقی زبان میں جو تجربات پیش ہوتے ہیں، وہ عام زندگی کے تجربات سے اپنی معنویت، عمق اور وسعت اور جمالیاتی تاثر پذیری کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ تخلیقی زبان کے وہ کون سے اوصاف ہیں جو اسے عام زبان سے الگ کرتے ہیں، جیسا کہ مذکور ہوا روزمرہ زندگی میں بولی جانے والی زبان محدود، روایتی، جامد اور سکہ بند ہوتی ہے، ہر لفظ کے وہی معنی ہوتے ہیں جو اس سے متعلق ہیں یا جو اسکی اوپری تہہ پر موجود ہوتے ہیں اور اس کے داخلی تلازمی ارتعاشات بالکل خوابیدہ یا منجمد رہتے ہیں، اسلئے یہ زبان معنوی قطعیت رکھتی ہے، اس کے برعکس تخلیقی زبان عام بولی جانے والی زبان سے دو حیثیتوں سے مختلف ہوتی ہے۔ اول، یہ زبان کی گویائی تخلیق ہے۔ کیونکہ ادیب یا شاعر اپنے داخلی تجربے کی حدت سے مروجہ لسانی ڈھانچے کو پگھلا کر اس کی نئی تشکیل کرتا ہے۔ دوم، یہ زبان کی ایک ایسی تخلیقی تشکیل ہے کہ ہر لفظ لغوی معانی کی حدود کو توڑ کر یا روزمرہ کی جامد زبان سے قطع تعلق کرکے آزادی، تحرک اور رنگا رنگی سے ہمکنار ہوتا ہے یہ تلازمی

شدت لفظ و بیان کے سیاق وسباق میں زیادہ مستحکم ہو جاتی ہے ہر لفظ گویا ایک پہلودار نگینے کی طرح خود بھی جگمگاتا ہے اور پورے لسانی ڈھانچے کو بھی منور کرتا ہے۔

کسی فن پارے کی بلند رتبگی کا تعین اسکی زبان کے تخلیقی امکانات سے کیا جاتا ہے لیکن زبان کے تخلیقی برتاؤ کی شناخت آسان نہیں، تاہم لفظ کے ابہام، اسراریت، اختصار اور تحرک سے اسے پہچانا جاتا ہے کولرج نے لکھا ہے کہ اصل میں زبان کا بہترین حصہ صحیح معنی میں بذات خود ذہن کے عمل پر غور کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ یہ شعوری طور پر اندرونی عوامل اور تخیل کے عمل و نتائج کو مستقل علامات کے ذریعے تصرف میں لانے سے تشکیل پاتا ہے، اس لئے سب سے پہلا مسئلہ یہ ہے کہ فنکار اپنے داخلی تجربات کو جن کا مستند اور معتبر ہونا شرط پیشین ہے مناسب و موزون لفظوں کی گرفت میں لائے، داخلی تجربہ ایسے لفظ، علامت اور پیکر کی تلاش کرتا ہے جو اس کے لیے ناگزیر ہے، شاعر اگر وسیع ذخیرہ الفاظ پر قادر نہ ہو یا ناگزیر لفظ اور مماثل لفظ میں فرق کرنے کا اہل نہ ہو، تو تخلیقی زبان پیدا ہونے سے پہلے ہی معرض ہلاکت میں پڑ جاتی ہے، اردو شاعری زبان کے اس غیر تخلیقی انداز کی مثالوں سے بھری پڑی ہے، جدید شاعری کا المیہ بھی یہی ہے کہ شاعر اپنے تجربے کے بحران کو لسانی تصرف میں لانے میں ناکام رہتا ہے۔ زبان ایک سماجی اور تہذیبی عمل ہے۔ سماجی اور تہذیبی تغیرات اور تشکیلات سے زبان متاثر ہوتی ہے، لیکن زندگی کی طرح زبان بھی تبدیلیوں کو فوری طور پر قبول کرنے میں مزاحمت کرتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ تبدیلیاں اپنا رنگ لا کے رہتی ہیں، تبدیلیوں کے دور میں یہ فن کار کی ذات ہی ہے کہ جو سب سے پہلے متاثر ہوتی ہے اور تبدیلی قبول کرنے میں کم سے کم مزاحمت کرتی ہے۔

..موجودہ صدی میں ایلیٹ کے بعد کمنگس اور ڈلن تھامس کے

یہاں تجربات کے آشوب کے موثر اظہار کے لیے زبان کو الٹ پلٹ کرنے کا رویہ ملتا ہے۔ اردو میں افتخار جالب اور عادل منصوری کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ شاعر زبان پر تصرف رکھتا ہے اور اسے وقت کے تقاضوں کے مطابق نیا تحرک اور معنویت عطا کرتا ہے۔ یہی تخلیقی زبان کا بنیادی وصف ہے۔ اس کے برعکس غیر تخلیقی زبان یعنی سائنس کی زبان قطعی اور جامد ہوتی ہے، ڈبلیو ڈی ڈے شنر کے خیال میں سائنس کا رجحان لازماً اصطلاحوں کو مستحکم کرنا اور ان کو ٹھوس نشانات میں منجمد کرنا ہے اس کے برعکس شاعر کا میلان منتشر کرنے کا ہے۔

پس، ہر زمانے میں شاعر ہی زبان کو نئی قوت عطا کرتا ہے اس کی یہ لسانی کارگزاری اس ناخوشگوار حقیقت کے پیش نظر اور بھی وقیع ہو جاتی ہے کہ دورانحطاط میں زبان روایت زدگی کے میلان کو ظاہر کرتی ہے، یوں تو لفظ ایک زندہ اکائی ہے لیکن کثرت استعمال سے اسکی معنویت زائل ہو جاتی ہے، یہ نامناسب ماحول اور غیر صحت بخش حالات میں سقیم بھی ہوتا ہے۔ انسان کی طرح اس کی ایک عمر طبیعی بھی ہوتی ہے، اور یہ کہنہ سالی کے آثار بھی ظاہر کرتا ہے۔ ان خطرات کے پیش نظر زبان کی تازہ کاری کا عمل جو شاعر کے ہاتھوں انجام پاتا ہے، ایک مسیحائی عمل ہے۔ تخلیقی زبان کا ایک پہلو خالص لسانیاتی نوعیت کا ہے، اس پہلو کی وضاحت کرنے سے پہلے یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ شاعر کسی پہلے سے طے کردہ یا منصوبہ بند خیال، تصور یا نظریے کو ارادی کوشش سے لفظوں میں منتقل نہیں کرتا، ممکن ہے کہ ایسا عمل علمی یا معلوماتی نثر میں ہوتا ہو لیکن شاعری کا اس سے کوئی سروکار نہیں، شعری عمل میں موضوع کے بجائے داخلی تجربے کی بے نام اور متشددانہ کیفیت کی تجسیم کاری کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، جو لفظ کے تخلیقی برتاؤ سے اتمام کو

پہنچتی ہے، تخلیقی جذبے کی خود رفتگی میں شاعر لفظ کی موزونیت اور آہنگ کو حسیاتی طور پر محسوس کرتا ہے، وہ صوتی اعتبار سے لفظ اور لفظ میں فرق کرتا ہے۔ یہ لفظ کی موسیقیت اور رنگ و بو ہی ہے، جو اپنی مقناطیسیت سے شاعر کے بطن میں کسمساتے ہوئے سیال طلسمی تجربے کو اپنی جانب کھینچتا ہے اور اسے قابل شناخت بناتا ہے اس لئے لسانیاتی سطح پر الفاظ کا انتخاب، نشست، غنائیت، صرفی اور نحوی ترکیب، قافیے کی ترنم ریزی، آہنگ، شعری کرداروں کا لہجہ، ہمکلامی، خود کلامی اور موزونیت کا ادراک ایک بہت بڑا مسئلہ ہے اس مسئلے کی طرف توجہ دیئے بغیر تخلیقی مساعی کا بے نتیجہ اور فضول ہونا قابل فہم ہے۔

زبان اپنی حد بندیاں رکھتی ہے، اسکی تخلیقی صلاحیتیں شاعر کے علم کی وسعت اور اسکے تجربے کی پیچیدگی میں مضمر ہیں، نیز اس کے ڈھانچے کی پہچان اس طبقے یا تمدن سے بھی ہوتی ہے جہاں یہ پروان چڑھتی ہے اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ زبان کی ساخت اور ہیئت اپنے اظہاری امکانات جو بروئے کار آسکیں کے مطابق ادب کی سمت و رفتار کا تعین کرتی ہے اس طرح تخلیقی زبان کی محدودیت ہر زمانے میں ایک مسئلہ بنی رہی ہے، کروچے نے اسی لئے کہا تھا کہ تجربہ فنکار کے ذہن ہی میں جنم لیتا ہے اور خارجی وسیلے کا مرہون ہونے سے پیشتر ہی مکمل ہو جاتا ہے۔ شاعرانہ تجربے کی ماہیت پر غور کیجئے تو ظاہر ہوگا کہ جب تک وہ بطن شاعر میں ہے وہ کسی قابل شناخت اور تکمیل یافتہ شکل میں نہیں ہوتا اگر ایسا ہوتا، اگر ایسا ہوتا تو اسے لفظوں کے جال میں اسی طرح گرفتار کیا جاسکتا تھا جس طرح مچھلی کو جال میں پکڑا جاتا ہے لیکن یہاں معاملہ ایسا نہیں، تجربہ ایک ذہنی کیفیت یا احساساتی فضا کا نام ہے، ایسی بے نام تجریدی اور شعوری سے زیادہ لاشعوری ذہنی حالت کی ترسیل کے لیے شاعر کے پاس زبان کے سوا اور کوئی وسیلہ نہیں اور زبان بدیہی طور پر سماجی رابطے کا ایک شعوری عمل ہے۔ ہر لفظ اپنے سماجی حوالے سے پہچانا جاتا

ہے۔یہ وہ حوالہ ہے جس پر سب متفق ہیں۔ شجر، دیوار اور برف کے وہی معانی ہیں جو ہم سب کے ذہن میں ہیں اگر ہم انہیں وہ معانی دینا چاہیں جو ہمارے شاعرانہ تجارب کے توسط سے ہمارے ذہن میں سیمیا کی طرح نمود کرتے ہیں تو ان کا سماجی وجود بے معنی ہو کر رہ جائیگا اور زبان کا ترسیلی کردار شکست ہو جائیگا۔ یہ ایک عجیب بے بسی کی صورت حال ہے جو ناگزیر بھی ہے۔

زبان کے تخلیقی برتاؤ سے شعر میں جو تخیلی صورت حال ابھرتی ہے وہی قاری کے لئے شعری تجربے کی شناخت کو ممکن بناتی ہے لیکن یاد رہے کہ اسکی شناخت ہر قاری کے بس کی بات نہیں، ایک ایسا قاری جو کسی نوشتہ کی زبان سے معلومات کی قطعیت کا طالب ہو کسی تخلیق میں برتی جانے والی زبان کی غیر قطعیت تلازمہ کاری یا ابہام کو دیکھ کر اسے مسترد کرنے میں تامل نہیں کرے گا۔ اصل میں شعری تخلیق سے وہی قاری رشتہ قائم کر سکے گا جو ذوق شعری سے بھی متصف ہو اور شعر کی مخصوص صوتی نحوی اور معنیاتی ساخت کی مطلوبہ واقفیت بھی رکھتا ہو۔ جو ناقد کرنے بجا طور پر شعر فہمی کے لئے شعری ہئیت کے آداب مقررہ (CONVENTIONS) سے واقفیت پر زور دیا ہے اس کا خیال درست ہے کہ کوئی شخص جو تخیلی یا ذہنی تحریروں سے ناواقف ہو کسی نظم کو پڑھکر لوکھلاہٹ کا سامنا کرے گا۔ اسلئے کہ اسے معلوم نہیں ہو گا کہ نظم میں لفظوں اور پیکروں کے اجتماع سے جو کلی ساخت ہو گی اس سے مفہوم کی کشید کیونکر ہو۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اسے ادبی استعداد (LITERARY COMPETENCE) سے بہرہ مند ہونا لازمی ہے جو اسے شعر کی داخلی منطق اور روشنی اور تاثیر سے آشنا کرا سکتی ہے۔

گویا قاری کے لیے لازمی ہے کہ وہ شعری استعداد کا مالک ہو اور شعری لوازم سے خاطر خواہ واقفیت رکھتا ہو۔ یہ وہ ہتھیار ہیں جس سے لیس ہو کر وہ فن پارے کے سربستہ

وجود کا سامنا کرے گا۔ فن پارہ جیسا کہ لسانی نقادوں نے کہا ہے ایک لسانی (ART-EFFACT) ہے یعنی الفاظ کا ایک ترکیب پذیر مجموعہ جو ایک کلی ساخت پر منتج ہوتا ہے الفاظ کی ساختگی (STRUCTURING) ایک نمو پذیر تخلیقی تجربے کی دلالت کرتی ہے، چنانچہ لفظی ساختگی کے توسط سے تخلیقی تجربے کے اکتشافی عمل کی بازیافت ہی شعر کا مقصد ہے۔

تخلیق جب تخلیق کار کے ہاتھوں مکمل ہو جاتی ہے، اس کا اس کے خالق سے رشتہ ختم ہو جاتا ہے اب یہ ایک آزاد لسانی اکائی ہے جو اپنے مخصوص قوانین کی مخترع بھی ہے اور پابند بھی، بقول (ERNEST CASSIRER) ادبی تخلیق ایک خود کفیل کائنات ہے جس کا اپنا مرکزِ ثقل ہے، یہ کائنات تمام تر تخیل کی پیداوار ہونے اور رؤیا کے مماثل ہونے کے باوصف حقیقی زندگی سے اپنی نسبت کو برقرار رکھتی ہے اسلئے کہ اسکی قدر و قیمت کا انحصار اسکی انسانی معنویت پر ہے اور پھر اس کا وسیلہ اظہار یعنی زبان بھی جو سماجی الاصل ہے، اسے حقیقت سے منسلک کرتی ہے۔

اس کائنات میں جو کردار، واقعات، فضا اور مناظر نظر آتے ہیں وہ خواب کی منطق کے تحت عمل کرتے ہوئے بھی ہمارے لئے پرکشش ہوتے ہیں، اس کائنات میں کرداروں کا عمل مصنف کی مرضی یا قوت ارادی کے تابع نہیں، لہٰذا تخلیق کی تفہیم کے لیے مصنف کے سوانحی کوائف کی جانکاری جس پر روایتی تنقید زور ڈالتی رہی ہے، لاطائل ہے! رہا قاری کا رشتہ تخلیق سے سو اسکی اہمیت اور ناگزیریت مسلّم ہے۔ یہ قاری ہی ہے کہ جسکے سوزِ نفس سے تخلیق میں حرارت اور تحرک کی لہر دوڑ جاتی ہے، قاری پڑھنے کے ایک شعوری رویے کے تحت تخلیق سے اپنا رابطہ قائم کرتا ہے۔ اور اسکی تہہ در تہہ کششی فضا میں سرایت کر جاتا ہے، تو کیا وہ اپنی مرضی اور قوت ارادی سے دستبردار ہوتا ہے؟ اور محض ایک ناظر کی حیثیت ہی برقرار رکھتا ہے۔ ظاہر ہے وہ اپنی مرضی اور اپنی قوت ارادی یہاں تک کہ اپنے وجود سے بھی دستبردار ہوتا ہے اور تخلیق میں ضم

ہوجاتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تخلیق کے تجربے کو بھوگتا ہے، اور محض ناظر یا تماشائی ہوکر نہیں رہتا۔

ظاہر ہے کہ شعر پڑھنے کے عمل ہی کے نتیجے میں ذی حیات ہوجاتا ہے لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ قاری خود اپنی مرضی کے مطابق پڑھنے کا طریقہ وضع کرے گا اور شعر اپنی لسانی ساخت کے مطابق جس طریقۂ قرأت کا متقاضی ہے اس سے روگردانی کرے گا۔ اسے شعر کی قرأت اسی انداز سے کرنا ہوگی جس انداز کا وہ تقاضا کرتا ہے۔ اور اگر وہ بالقصد قرأت کے انداز بدل بھی دیتا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کے نئے امکانات کی بازیافت بھی کرتا ہے پھر بھی اس حقیقت کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا کہ اسکی قرأت کے بدلے انداز شعری تخلیق پر عاید کردہ نہیں ہونگے بلکہ اسی سے مستزع ہونگے، یہ درست ہے کہ اسکا پڑھنے کا شعور فعال رہتا ہے جو اسے تخلیق کے شعور سے ہم آہنگ کرتا ہے، فرانسیسی PHENEMENOLOGISTS شلاً POULET کا بھی یہی خیال ہے کہ قاری کا شعور پڑھنے کے دوران فعال رہتا ہے اور یہ تبدیل بھی ہوتا ہے قاری فن پارے کی فرضی دنیا کے معروضات کو اپنے شعور پر حاوی ہوتے ہوئے دیکھتا ہے اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ دوسرے کے پیدا کردہ ہیں اسے اپنے معلوم ہوتے ہیں قاری اپنے نظریات یا تعصبات یا خیالات سے انقطاع کرکے فن پارے کی خود مختاری کو تسلیم کرتا ہے، وہ ظاہر ہے تخلیق کو کسی طور پر مشروط نہیں بناتا، اس کی آزادی اور خودمختاری کو برقرار رہنے دیتا ہے، فن پارہ اس کے لئے وہی ہے جو وہ ہے وہ اسے خارجی حوالوں سے مشروط نہیں کرتا۔ فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے بلکہ فن پارے کے پہلے ہی لفظ کو پڑھ کر وہ ایک نئی نادیدہ دنیا جو ہر نئے لفظ کے ساتھ تدریجاً منکشف ہوتی ہے، میں قدم رکھنے کی تیاری کرتا ہے اور اب وہی دنیا جو کہ لفظی پیکروں سے متشکل ہوجاتی ہے، اس کے لئے

اصلی دنیا ہے، اور جس اصلی دنیا میں وہ رہتا ہے وہ معدوم ہو جاتی ہے، وہ چشم حیرت کے سامنے ایک اجنبی فسوں کار دنیا طلوع ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔ سارتر نے لکھا ہے: "پڑھتے ہوئے ہم اسی طرح ایک دنیا کے سامنے ہوتے ہیں جس طرح ایک تھیٹر میں ہوتے ہیں" قاری کے لئے یہ دنیا غیر معمولی جذب و کشش رکھتی ہے وہ اسکی گرفت میں آتا ہے تاہم اسکی لسانی آگہی اور فنی ادراک فعال رہتا ہے اور وہ ایک کشاف کا رول ادا کرتا ہے۔ ایسا نہ ہو تو قاری کی حیثیت بالکل انفعالی ہو کر رہ جائیگی، جبکہ ایسا نہیں ہے کیونکہ فن کے شعور کے حوالے سے قاری اور قاری کے درمیان فرق کرنا ممکن ہے یعنی قاری کا شعور جتنا گہرا ہوا اسی قدر وہ فن کے رموزی کردار کا ادراک کر پائے گا۔ ایلیٹ نے لکھا ہے "شعر کے معنی کا کسی تشریح سے خاتمہ نہیں ہوتا کیونکہ معنی وہ ہے جو مختلف حساس قارئین اس سے مراد لیتے ہیں"۔

فن پارے کے ہر لفظ و پیکر سے ایک کلی کشف کی تشکیل ہوتی ہے یہ کشف کیا ہے، ایک مربوط تخیلی فضا، دویا آسا، جو ایک مخصوص ساخت میں نمود کرتی ہے۔ خارجی دنیا اور فن کی دنیا میں ایک فرق یہ ہے کہ خارجی دنیا ویسی ہے جیسی کہ وہ ہے، کسی ہیئتی ترکیب و شیرازہ بندی سے عاری، منتشر اور بے ربط، جبکہ فن کی دنیا نظم و ترتیب کی پابند ہے، ترکیب پذیر جو کلی ساخت پر منتج ہوتی ہے، فن کار اپنے محسوسات، مشاہدات اور لاشعوری تجربات کو جو بے چہرہ، منتشر اور متضاد ہوتے ہیں، شعور کے نقد و احتساب سے گزار کے ایک مربوط ہیئت میں ڈھالتا ہے، اور جمالیاتی ترفع کا سامان کرتا ہے۔ شاعر اس مربوط تخیلی دنیا کی تمامتر جزئیات کے ساتھ تصویر نہیں کھینچتا، وہ ایسا کر ہی نہیں سکتا، اس لئے کہ شاعری تقلیل الفاظ کا فن ہے، وہ کم سے کم لفظوں کو برت کر زیادہ سے زیادہ اشارتی اور انسلاکاتی امکانات کو ابھارتا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ قاری اس خلا کو بھی پُر کرتا ہے جو تحریر میں موجود ہوتا ہے۔

لیکن حس کو پُر کرنے کے اشارات بین السطور ہی موجود ہوتے ہیں، اس لئے قاری کا خود صاحب تخیل، جزو شناس اور دقیقہ رس ہونا لازمی ہے۔

نظم کی فرضی دنیا میں ایک متکلم موجود ہوتا ہے جو مصنف کا نہیں بلکہ اپنا ترجمان ہوتا ہے، یہ متکلم فرضی کردار ہوتا ہے، اور وہ فرضی سامعین یا حاضرین سے خطاب کرتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود کلامی سے کام لے، وہ کسی فرضی صورت حال کو بیان بھی کرتا ہے، اس صورت میں اسکی حیثیت راوی (NARRATOR) کی ہو جاتی ہے۔ طویل نظموں میں وہ ایک راوی ہی کے طور پر موجود رہتا ہے، اس کے برعکس مختصر نظموں یا غزل کے اشعار میں وہ متکلم کے طور پر ہی موجود رہتا ہے اور کسی فرد واحد یا اجتماع سے مخاطب ہوتا ہے وہ خود کلامی سے بھی کام لیتا ہے۔ الغرض اس تخاطب سے اس ڈرامائیت کی ابتدائی نمود ہوتی ہے جو واقعہ، پس منظر، پیش منظر اور ڈرامائی مخاطبین کی موجودگی سے تکمیل پذیر ہوتی ہے۔

یہاں پر ضمناً اس امر کی وضاحت مناسب ہوگی کہ فنکار کسی سوچے سمجھے گئے خیال، موضوع یا مقصد کو لفظ و بیان اور ردیف قافیہ اور بحر میں نہیں ڈھالتا جو لوگ ایسا کرتے ہیں، اور ایسے ستم ظریفوں کی اردو میں کمی نہیں، وہ پختہ مشقی کے باوجود ناشاعر ہیں، ایک سچا شاعر تخلیقی عمل میں واضح مقصدیت یا طے شدہ موضوعیت یا متعین خیال سے کوئی سروکار نہیں رکھتا، شاعری میں موضوعیت کی وکالت کرنے والے اقبال کی موضوعی شاعری کا حوالہ دیکر اپنے موقف کی درستگی کو ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں، حالانکہ یہ واقعہ ہے کہ اقبال کی بعض عمدہ نظموں مثلاً مسجد قرطبہ، یا لاالہ صحرا میں موضوعیت کی نشاندہی کرنے والے بھول جاتے ہیں کہ ان میں موضوع تخلیقی تجربے میں تحلیل ہوا ہے، اس لئے اس کا موضوعی کردار کالعدم ہوگیا ہے، اور جن شعرا مثلاً حکیست یا جوش کی چند نظموں میں موضوعیت

حاوی ہے وہ اپنے شعری استناد سے عاری ہیں۔ ایک سچا شاعر تخلیق کار ہے اور اس کا کام صرف یہ ہے کہ وہ لفظ و پیکر کی مدد سے ایک تخیلی دنیا آباد کرے اور قاری کا کام یہ ہے کہ تخیلی دنیا کا شعور حاصل کرے۔ گویا اس تخیلی تجربے میں شرکت اس کا منتہائے مقصد ہے لیکن عام طور پر قاری اس مقصد کو نظر انداز کر کے ایک ایسے غیر ادبی اور غیر تخلیقی رویے کو بروئے کار لاتا ہے جو ادب شناسی میں گمراہ کن نتائج کو راہ دیتا ہے یعنی قاری شعر کے اسراری تجربے کو یکسر نظر انداز کر کے اس میں جزوی یا کلی طور پر شاعر سے منسوب کردہ یا اپنی موضوعیت پسندی کے زیر اثر کسی موضوع، پیغام، مدعا یا خارجیت کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ رویہ بالکل عام ہے اس سے فن پارے کا کشفی وجود بالائے طاق رہ جاتا ہے اور ایک جانی بوجھی موضوعیت اس کا بدل قرار پاتی ہے۔ اس طریق نقد کی رو سے نقاد شعر کو مطلب، مقصد، مدعا، موضوع یا مفہوم کے مماثل قرار دیتا ہے۔ اور اس کی نثری تلخیص کرتا ہے، نتیجتاً اصل تخلیق کے مقابل اس کا فرومایہ نثری روپ پیش ہوتا ہے، جو یکسر لایعنی ہے، ہماری تنقید کو موضوعیت پرستی کا وہ چسکا پڑ چکا ہے کہ شعر کو پڑھتے ہوئے اس کے پہلے ہی لفظ سے زندگی، خیال، فلسفے، اخلاق یا حقیقت سے اس کے رشتوں کی توضیح کا کام شروع ہوتا ہے اور پھر وہی پورے تنقیدی عمل کا محور بن جاتا ہے۔

جیسا کہ کہا گیا نقاد فن پارے میں لفظ و پیکر کے توسط سے اس تخیلی کائنات کی شناخت کرتا ہے جو وہ فی نفسہٖ ہے اور ان وقوعات سے گزرتا ہے جو اسے تجربۂ تلاش، رگمشدگی اور یافت کی متنوع در متنوع کیفیات سے آشنا کرتے ہیں۔ رہا تخلیق کے معنی کا سوال، اس کے بارے میں مختلف اور متضاد خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا ہے۔ کئی نقادوں کا خیال ہے کہ شعر کے وجود کا جواز معنی سے ہی قائم ہوتا

ہے۔ گراہم ہاد کے نزدیک شعر صرف معنی کے ذریعے اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے
جبکہ آرچی بالڈ میکلیش کے نزدیک شعر کو معنی سے سروکار نہیں ہونا چاہیئے اسے
صرف وجود پذیر ہونا چاہیئے۔ A POEM/SHOULD NOT-MEAN / BUT BE
شعر سے معنی کی اسطرح بے دخلی کو موجودہ صدی کی بعض ادبی تحریکات و رجحانات
مثلاً دادا ازم اور سرریلزم نے بھی جائز قرار دیا ہے، خاصکر بے معنویت (ABSURDISM)
کے مؤیدین جو زندگی کی عدم معنویت کے قائل ہیں، شعر کو بھی بے معنی دیکھنا چاہتے
ہیں، راب گریے نے ایک اور نقطۂ نظر پیش کیا ہے اس نے لکھا ہے "دنیا نہ
وسیع ہے نہ بے معنی، یہ بس ہے" اس لئے شعر کو بھی بس ہونا چاہیئے۔ سوسن سنٹاگ
کے نزدیک "تنقید کا فعل یہ ہونا چاہیے کہ وہ دکھائے کہ جو ہے وہ کیونکر ہے
یا یہ کہ جیسے وہ ہے، یہ نہیں کہ اس کا معنی کیا ہے؟"

چونکہ شعر الفاظ سے متشکل ہوتا ہے اور الفاظ معنی کے پابند ہیں اسلئے شعر بھی معنی سے برگشتہ
نہیں ہوسکتا۔ قبل اس کے کہ شعر میں معنی کی تلاش و تعین کے مسئلے سے نمٹا جائے، یہ دیکھنا ضروری
ہے کہ معنی سے کیا مراد ہے، معنی کا مطلب معنی ہے، وہ معنی جو بے معنی صوتی حروف کی ترکیب
سے الفاظ کو دیا جاتا ہے۔ مثلاً شجر اور برف جیسے الفاظ ش ج ر اور ب ر ف کے بے
معنی صوتی حروف سے ملکر بنے ہیں، اور ترکیبی صورت میں معنی یاب ہوگئے ہیں، چنانچہ
دونوں لفظ دو قابل فہم چیزوں پر دلالت کرتے ہیں، لیکن شعر میں شجر یا برف کے پیکر متشکل
ہوتے ہیں یا دیگر کشفی پیکروں سے مربوط ہوتے ہیں، تو وہ اپنے مخصوص معنی کے
حامل ہوتے ہیں اور معنی کے مترادفات مثلاً مطلب، مقصد، مدعا، مفہوم یا منشا سے
کوئی علاقہ نہیں رکھتے، شعر معنی رکھتا ہے لیکن بطور شعر اس کے معنی سے زیادہ اسکی اسراری
حیثیت اہم ہے، معنی کی دریابی پراسرار شعر کے تجسیمی وجود کو پس پشت ڈالنے کے
مترادف ہے۔ رہا شعر سے مطلب، مدعا، مقصد، مفہوم، یا منشا کی کشید کا عمل، جو بدقسمتی

سے مروجہ تنقیدات کا منتہائے مقصد ہے، شعر سے کوئی کلی تعلق نہیں رکھتا۔

یہ امر بھی ہے کہ توجہ طلب شعر میں معنی کی وہ صورت نہیں رہتی، جو روزمرہ زندگی میں لفظ کی ہوتی ہے۔ شعر زبان کے تخلیقی برتاؤ سے صورت پذیر ہوتا ہے اور علامیت پر منتج ہوتا ہے، اس کا مطلب ہے کہ شعر معنی کا نہیں بلکہ معانی کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن یہ معانی انگور کے دانوں کی طرح خوشے سے چپکے ہوئے نہیں ہوتے ہیں، کہ جہاں سے جی چاہا کوئی دانہ منہ میں ڈال دیا۔ اس کے علی الرغم، یہ تخلیق میں اس طرح پیوست ہوتے ہیں جس طرح پھول میں خوشبو، یعنی شعر میں معنی ہرگز قابل شناخت نہیں ہوتے۔ شاعر کہیں پر بھی اشارتاً یا وضاحتاً یہ نہیں کہتا، لو، میں اس معنی سے سروکار رکھتا ہوں۔ وہ ایسا کر ہی نہیں سکتا کیونکہ یہ تخلیقی عمل کے منافی ہے، وہ تخلیق کے جگر کاویانہ عمل میں الفاظ کے پیکری، استعاراتی اور علامتی امکانات کو زیادہ سے زیادہ بروئے کار لانے کی سعی کرتا ہے، اور معنی کے بجائے شعریت کا استحکام کرتا ہے۔ شعر کی یہی شعریت اس کا مقصد بھی ہے اور حاصل بھی، پھر معنی کا کیا مقام ہے؟

تسلیم کہ شعر معنی کے بغیر متصور نہیں ہو سکتا، لیکن عام طور پر غلطی سے معنی سے مفہوم یا مدعا مراد لیا جاتا ہے، ظاہر ہے شعر کو اس سے دور کا واسطہ بھی نہیں، اس ڈائلیما کو یہ ذہن میں رکھ کر حل کیا جا سکتا ہے کہ شاعر دم تخلیق کسی معنی سے سروکار نہیں رکھتا بلکہ وہ ایک کشف پذیر تخیلی صورت حال کی تخلیق میں مصروف ہو جاتا ہے، اس عمل میں ہر لفظ شعر کی علامتی ساخت کی تشکیل میں حصہ لیتا ہے اور قاری کو "صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے" کے مصداق دعوت نظارہ دیتا ہے۔ رہا، شعر سے معنی کی کشید کا مسئلہ، سو وہ ثانوی حیثیت رکھتا ہے، یہ تدریسی اور توضیحی عمل ہے جو بنیادی طور پر تنقیدی عمل سے بلاواسطہ یا براہ راست تعلق نہیں رکھتا۔ ہاں اگر معنی کی شناخت ہی مطلوب ہو تو اس کا طریقہ یہ ہے کہ شعر کی کلی تخیلی فضا میں مرکزی شعری کردار کے نقطۂ نظر یا رویے

جو تخلیق کے مزاج کی تشکیل کرتا ہے اور معنی یابی کے نئے امکانات فراہم کرتا ہے پر توجہ مرکوز کی جائے۔ اس ضمن میں اسکے لہجے کے اتار چڑھاؤ پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اس کا لہجہ کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ سنجیدہ، مزاحیہ، شکایہ، استہزایہ یا طنزیہ۔ اس میں تیزی بھی ہوسکتی ہے یا دھیماپن بھی۔ یہ رازدارانہ بھی ہوسکتا ہے، سرگوشیانہ بھی، جو بھی ہو اس کے مطابق شعر کی مجموعی صورت حال سے اس کے مکمل توافق کے نتیجے میں اس کے معنی کی تعین ہوسکتی ہے۔ پھر بھی یہ قابلِ شناخت نہیں، اس لیے کہ شعر معنی نہیں بلکہ تخیلی فضا ہے، جس سے معنی کا استخراج ہوسکتا ہے۔ چونکہ شعر معنی کے بجائے علامتی معنی پر محیط ہوتا ہے جو ادراک (PERCEPTION) یا پیکر۔ دل میں مضمر ہوتے ہیں۔ اس لیے کسی ایک یا ایک سے زاید معنی کی نشاندہی کوئی سود مند عمل نہیں۔ شعر کثیرالمعنی ہوتا ہے اور اس کے معانی اس کی علامتیت میں ہیں لہٰذا تخلیق کی علامتی ساخت کی دید و دریافت نہ کہ مدعا طلبی، نقاد کا اصلی کام ہے۔

وہ سحر مدعا طلبی میں نہ کام آئے
جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں

میں اپنے عزیز رفیق کار ڈاکٹر مجید مضمر کا دلی طور پر شکر گزار ہوں، جن کی ذاتی توجہ اور محنت سے اس کتاب کی اشاعت ممکن ہوسکی ہے۔ عزیزی سید لیاقت حسین ہمدانی، ریسرچ سکالر، شعبۂ اردو نے کتابت کی تصحیح میں جو مدد کی، اس کے لئے میں اُن کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اپنے فرزند مسعود عالمگیر کا شکر گزار ہوں جنھوں نے کتاب کے سرورق کا خاکہ ترتیب دیا۔

حامدی کاشمیری

شالیمار، سری نگر، کشمیر

(پروفیسر حامدی کاشمیری)

تنہائی

فیض احمد فیض

فیض احمد فیض کی نظم "تنہائی" ان کی بہترین نظموں میں شمار ہوتی ہے، ن۔م۔راشد، کلیم الدین احمد، فراق، ممتاز حسین، نظیر صدیقی، باقر مہدی، مسعود حسین خان اور سلامت اللہ جیسے معتبر نقادوں نے اس کی تعریفیں کی ہیں اور اسے فیض کی بلند پایہ نظم قرار دیا ہے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں!

"تنہائی فیض کی بہترین نظم ہے"۔

واقعہ یہ ہے کہ یہ فیض ہی کی اعلیٰ پایہ کی نظموں میں نہیں بلکہ اردو کی بہترین نظموں میں بھی شامل کی جا سکتی ہے۔ لیکن اس دعویٰ کے ساتھ ہی نظم کی قدر سنجی کی تنقیدی ذمہ داری آن پڑتی ہے جس سے دامن بچانا ممکن نہیں کہنے کو ہم بہت آسانی کے ساتھ یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ فلاں نظم فلاں شاعر کی نمائندہ اور بہترین نظم ہے اور ممکن ہوا تو تاثراتی یا تعبیراتی انداز میں اس کی تشریح بھی کریں، جیسا کہ محولہ بالا نقادوں نے فیض کی نظم "تنہائی" کے بارے میں کیا ہے۔ ن۔م۔راشد نے اس کے بعض مصرعوں کی یہ کہہ کر تشریح و تعبیر کی ہے!

"مجھے بار بار خیال آیا کہ شاید یہ نظم بھی کسی سیاسیات میں الجھے ہوئے لمحے

کی پیداوار ہو۔ کیا رہرو سے مراد کوئی نیا حملہ آور ہے؟ کیا تاروں کا ڈھلتا ہوا غبار اور ایوانوں میں لڑکھڑاتے ہوئے چراغ ہماری تہذیب اور بکھرے ہوئے معاشرے کی طرف اشارہ کرتے ہیں؟ اور کیا اجنبی خاک میں قدموں کے سراغ کے ڈھندلائے جانے سے شاعر کا مطلب یہ ہے کہ اس سرزمین تے جہاں ہم صدیوں پہلے ایک ہنگامہ ایک باد ہو لیکر آئے تھے آج اپنی ناگوار آب و ہوا اور اپنے ناپسندیدہ ماحول سے ہمیں زوال آمادہ قوم بنا دیا ہے"۔

راشد کے معیار نظم کے بارے میں تعبیرات کا یہ سلسلہ جاری رہا ہے۔ سلامت اللہ نے اس میں پوری ہندستانی قوم کے علاوہ محبوب اور جہاں لو کے انتظار کا انکشاف کیا ہے، علیٰ ہذالقیاس نظیر صدیقی نے درست لکھا ہے کہ "یہ نظم کثرت تعبیر کا شکار رہی ہے"۔ اور جہاں تک موضوعی اور تاثراتی طرز نقد کا تعلق ہے تو ہر نقاد نے اپنے اپنے ذوق کے مطابق اس میں "نامعلوم جادو" (ممتاز حسین) اس کے "سحر" (باقر مہدی) "سمندر کی بیکراں مگر پر سکون سطح سے سائیں سائیں کرتی ابھرتی ہوئی سسکی" (ظفر اقبال) اور "ان گنت تہیں" (مسعود حسین خان) محسوس کی ہیں۔ لیکن یہ سب دعوے محض تاثراتی نوعیت کے ہیں اور کوئی معروضی بنیاد نہیں رکھتے لازماً یہ دعوے شخصی ہیں اور نقش بر آب ہیں، یہ ضرور ہے کہ ان میں سے بعض نقادوں نے نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے بعض تنقیدی اصطلاحیں مثلاً:

"تنہائی میں گہرائی بھی ہے اور انفرادی شان بھی"۔ (کلیم الدین احمد)

"ساری امیجز ٹھوس اور محسوس تصویری قدر کی ہیں"۔ (ممتاز حسین)

"اس کی علامتی فضا آج نئے مفہوم کی ترجمانی کرتی ہے"۔ (باقر مہدی)

بھی استعمال کی ہیں جو بادی النظر میں تنقیدی نوعیت کی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن اصلاً ایسا ہے نہیں اس لیے یہ تنقیدی اصطلاحیں استعمال کرتے ہوئے نقادوں نے مدلل اور تجزیاتی انداز روا نہیں رکھا ہے۔ نتیجے میں یہ تاثراتی تنقید ہی کا حصہ بن کے رہ جاتی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے البتہ فیض کے معنیاتی نظام پر لکھتے ہوئے ضمناً "تنہائی" پر اظہار کرتے ہوئے اس کی امیجری کو اس کی جمالیاتی کیفیت کا ضامن قرار دیا ہے۔ لیکن یہ نظم کا بھرپور لسانی تجزیہ نہیں ہے۔

اردو نقادوں کا اندازِ نقد بالعموم عمومی تشریحی اور تاثراتی رہا ہے اور ساری تان تعبیر پر ٹوٹتی ہے اگر تنقید کا جملہ مطلب یہ ہے کہ تخلیق کے کسی مرکزی موضوع، خیال یا تھیم کی نشاندہی کی جائے۔ اور اسی بنا پر اس کی اچھائی یا برائی کا تعین کیا جائے تو تخلیق کا فی نفسہ کیا جواز ہے؟ فیض کی نظم "تنہائی" کی اہمیت اس لیے نہیں ہے کہ اس سے معاشرے کی موجودہ انتشار خیز صورت حال یا محبوب کے غم انتظار کا علم ہوتا ہے۔ میر یا غالب اس لیے عظیم تخلیقی فنکار نہیں کہ وہ تاریخی یا معاشرتی شعور، غم روزگار یا غم عشق کی ترجمانی کرتے ہیں۔ کسی فنکار کی اہمیت اور انفرادیت کا اگر یہی معیار ٹھہرے تو فن کی قدر سنجی کا عمل بے معنی ہو کر رہ جائے گا۔ اس لیے کہ ہر شاعر (اچھے اور برے کی تخصیص سے قطع نظر) کے یہاں اس کی شاعری سے یہ یا اسی نوع کے دیگر موضوعات اخذ جا سکتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی شاعر کی عظمت اور انفرادیت کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس نے فن کے کیسے طلسمی اور تخیلی منظر نامے تخلیق کیے ہیں، کسی فن پارے کی تعبیر و تشریح اس لیے بھی بے معنی ہے کہ اس کی کوئی ایک تعبیر ہو نہیں سکتی اور اس کی کوئی تعبیر حتمی اور قطعی نہیں ہو سکتی، پھر سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ کوئی تعبیر اس کی بدل نہیں ہو سکتی، مروجہ تنقیدات کی سب سے بڑی فروگذاشت یہ ہے کہ وہ تخلیق کی کوئی تعبیر کر کے تعبیر ہی کو اس کا نعم البدل قرار دیتے

ہیں، اور پھر اسی کی بنا پر اس کی تعین قدر کرتے ہیں' ظاہر ہے اس سے اصل کے مقابلے میں کوئی متبادل چیز مرکزِ توجہ ہو جاتی ہے اور غلط بحث کو راہ ملتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں کہ اردو کی کم و بیش نوّے فیصد تنقید اسی غلط بحث کا شکار ہے' جس سے ادب شناسی میں انتشار اور مزاج کی حالت پیدا ہو گئی ہے۔ جس کا سامنا تخلیق کار کو بھی ہے اور قاری کو بھی ۔

"تنہائی" بھی "سند برات ان خواب ما از کثرت تعبیرہا" کی ایک مثال ہے' اس کی صحیح قدر سنجی کے لیے اکتشافی تنقید کے طریق کار سے کام لینا مناسب ہو گا۔ کیونکہ اس سے تخلیق کی لسانی ساخت کے توسط سے اس کے قایم بالذات' خود مختارانہ اور حیاتیاتی وجود سے رابطہ قایم کیا جا سکتا ہے' یہ حرف و پیکر کے تلازمی اور علامتی امکانات کی بازیافت کے ذریعے تخلیق کے اسرار کو مس کرنے کا عمل ہے۔

آئے ہم نظم کا سامنا کریں!

تنہائی

پھر کوئی آیا دلِ زار' نہیں' کوئی نہیں
راہرو ہو گا' کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات' بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہگزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں' بڑھا دو مے و مینا و ایاغ

اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

نظم کے پہلے مصرعے میں پھر کوئی آیا دل زار کا حصہ نظم کی تخلیقی فضا میں باریابی کے لیے کلید کی حیثیت رکھتا ہے، خاص کر لفظ "پھر" کی قرأت، تعجب، چونکاہٹ، امید اور التباس اور توقع کے ملے جلے تاثرات سے مملو ہے۔ یہ لفظ دل کی گہرائیوں سے ابھرا ہے اور دل کی دھڑکن سے پیوست نظر آتا ہے اور ہونٹوں سے بے ساختہ ادا ہوا ہے۔ اس حصے کی قرأت یا تو سوالیہ انداز میں ہوگی، تعجب، چونکاہٹ اور امید کے ساتھ ــــ یا پھر بیانیہ ہوگی، انہیں جذبات کے ساتھ۔ لفظ "پھر" سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ کوئی آنے والا تھا اور طویل انتظار کے عالم میں کئی بار اس کے قدموں کی آہٹ پر شعری کردار چونک اٹھا ہے، لیکن ہر بار اسے مایوسی کا منہ دیکھنا پڑا ہے۔

مصرع اول کے مذکورہ حصے میں دلِ زار سے مخاطب ہونے سے دو باتیں ابھرتی ہیں۔ ایک یہ کہ شعری کردار کے لیے مخاطب ہونے کے لیے اپنے دلِ زار کے سوا اور کوئی موجود نہیں۔ اس سے ابتدا ہی سے تنہائی کی فضا کا احساس ہوتا ہے، دوسرے یہ کہ دل زار کی ترکیب انتظار، محرومی اور غم کی شدت پر دلالت کرتی ہے۔ جس نے دل کو 'دل زار' بنایا ہے۔ اس حصے میں ابھرنے والے تخاطب (سوالیہ یا بیانیہ) کے جواب میں آواز آتی ہے "نہیں کوئی نہیں" یہ کس کی آواز ہے؟ ظاہر ہے یہ دل زار کی آواز ہے، تکان اور محرومی کی آواز، شعری کردار کے اندر کی آواز، جو کسی کے آنے کے خیال کی نفی کرتی ہے اور کسی آہٹ پر چونکنے کی یہ توجیہ کرتی ہے کہ راہرو ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا۔ "راہرو ہوگا" سے ظاہر ہوتا ہے کہ راہرو کو دیکھا نہیں گیا ہے، بلکہ قیاساً کسی آہٹ یا شبیہ کو راہرو سے تعبیر کیا گیا ہے، جو کہیں اور چلا جائے گا۔ "کہیں اور چلا جائے گا" دل زار کے لہجے کی مایوسی کا مکمل اظہار ہے۔

تیسرے مصرعے میں شعری کردار ہی کی زبانی رات کے گذر جانے کا ذکر ہے اور مصرعے کے دوسرے ٹکڑے "بکھرنے لگا تاروں کا غبار" کے بصری اور حرکی پیکر سے وقت کی کروٹ کا احساس اجاگر ہوتا ہے، یعنی انتظار اور تنہائی کی طویل رات جس پر تاروں کا غبار محیط تھا، تمام ہونے لگی، انتظار کی زائیدہ محرومی "تاروں کے غبار" سے نہ صرف قابلِ فہم ہو جاتی ہے، بلکہ "تاروں کے غبار" کے استعاراتی پیکر سے نظم کا تخیلی وجود مزید اپنی شناخت کرواتا ہے، نظم کی تخیلی کائنات میں تارے نہیں، بلکہ تاروں کا غبار ہے، پہلے مصرعے میں لفظوں کے "نزباد"، "تحاطب" اور نظم کی تخیلی صورت متشکل ہو جاتی ہے اور پھر ہر مصرعے سے اس کو استحکام ملتا ہے۔

اگلے مصرعے میں "ایوانوں" کا پیکر موجود ہے۔ یہ ایوان بھی تخیل زاد ہیں، ان میں چراغ جلتے ہیں، ٹیوب لائٹس اور بلب نہیں اور وہ چراغ رات گذرنے پر خوابیدہ ہو جاتے ہیں اور پھر خواب ہی کی کیفیت میں لڑکھڑاتے بھی ہیں۔ ظاہر ہے یہ سارے پیکر انتظار اور تھکن کی علامت ہیں اور پھر اگلا مصرع شعری کردار کی حالتِ انتظار کو "سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گذار" کے معروضی تلازمہ سے ابھارتا ہے۔ اس مصرعے کی [illegible] ت الفاظ سے خاص کر "ہر اک راہگذار" سے ظاہر ہوتا ہے کہ جس شخص کا انتظار شعری کردار کو ہے وہ کسی بھی راہگذر سے آسکتا تھا، یعنی وہ جو بھی ہے، محبوب ۔ نجات دہندہ ۔ سفیر ۔ فاتح ۔ مژدہ رساں، رشتہ دار یا دوست ۔ عام اور حقیقی سطح سے ماورا، ایک تخیلی وجود رکھتا ہے، جبھی تو ہر راہگذر راستہ تک تک کے سو گئی ہے۔

اگلے مصرعے میں ایک زندہ بصری پیکر ابھرتا ہے، ایک راستہ، جس پر قدموں کے سراغ ہیں لیکن جو سراغ اجنبی خاک نے دھندلا دیے ہیں، قدموں کے سراغ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ قدموں کے واضح نشانات کے بجائے محض سراغ ہیں اور پھر "قدموں کے سراغ" تلازمی امکانات سے معمور ہے، یعنی جس راستے کی تصویر ابھرتی ہے،

اس پر قدموں کے سُراغ دیکھے جاسکتے تھے، جس سے یہ امید بندھتی تھی کہ اس راستے سے متوقع کردار آسکتا ہے، کیونکہ وہ راستہ قدموں کے سراغ لیے ہوئے ہے، اور قابل آمدو رفت ہے، لیکن انتظار کے طویل عرصے میں اس راستے کے قدموں کے سُراغ اجنبی خاک نے دُھندلا دیے، یعنی اب یہ امید بھی دھندلا گئی کہ اس راستے سے کوئی آجا سکتا ہے اور اجنبی خاک کے پیکر سے ظاہر ہوتا ہے کہ وقفۂ انتظار میں موسم نے کئی رنگ بدلے ہیں اور غالباً ہوا کے چلنے کے نتیجے میں دور دراز علاقوں کی مٹی اپنی جگہ سے اڑکر اس راستے پر بکھر گئی ہے جس سے قدموں کے سُراغ دُھندلا گئے ہیں۔ اس پیکر سے تلازمی انداز میں امتدادِ زمانہ اور رفتارِ وقت کا کربناک احساس ہوتا ہے۔

تیسرے، چوتھے، پانچویں اور چھٹے مصرعوں کے پیش منظر اور پس منظر کی مرقع کاری کے بعد نظم کے آخری تین مصرعوں میں شعری کردار کا تخاطب یک لخت تبدیل ہوتا ہے۔ اب اس کے لہجے میں اُمید کی جگہ مکمل ناامیدی کارفرما ہے اور پھر یہ ناامیدی، محرومی، فریب، شکستگی، درد اور تلخی پر محیط ہے۔

اس سے پہلے چند درجند منظری تصویروں کی زبان میں شعری کردار اپنی ناامیدی، تھکن، بے یقینی اور درد کی کیفیت کا اظہار کرتا ہے، یہ تصویریں دراصل عقبی زمین کا کام دیتے ہوئے بھی شعری کردار کی داخلی کیفیات کی تجسیم کاری پر دلالت کرتی ہیں، اس لیے شعری کردار جو نظم کی کائنات پر حاوی ہے، اختتامیہ پر جیسا کہ جمع کے صیغے سے ظاہر ہوتا ہے، اپنے ہمدموں اور شرکائے جشن (جو خیالی بھی ہو سکتے ہیں، جیسا کہ نظم کے آغاز میں 'دل زار' سے مخاطب ہونے سے ان کے خیالی ہونے کی توثیق ہوتی ہے) کو قطعی لہجے میں شمعوں کو گل کرنے اور 'مے و مینا و ایاغ' کی بساط کو سمیٹنے کو کہتا ہے۔ جشن کا تصور شمعیں اور 'مے و مینا و ایاغ' سے منسلک ہے، لہجے کی قطعیت کا اندازہ 'گل کرو شمعیں' سے

ہوتا ہے۔ جیسے قدرے زور ڈال کر پڑھا جا سکتا ہے اور پھر نظم کے آخری دو مصرعوں:

اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

میں وہ اپنے خیالی رفقاء کو بے خواب کواڑ مقفل کرنے کو کہتا ہے' اس سے لہجے کی بیزاری اور مایوسی کی انتہا ظاہر ہوتی ہے' آخری مصرعے میں ہر لفظ تلازمی کیفیات سے مملو ہے۔ 'اب' سے ظاہر ہوتا ہے کہ رات کے ڈھلنے تک ہی متوقع کردار کی آمد کا امکان تھا لیکن رات ڈھلنے کے بعد ہر امکان کالعدم ہو گیا ہے۔ اس سے کردار کی شخصیت تمام تر اسرار بن جاتی ہے اور پھر 'یہاں' پر قدرے زور ڈالنے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کردار کی اس مقام پر آمد کے سارے امکانات تاریک ہو گئے ہیں۔

اور پھر کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا' سے اس کے آنے' بلکہ کسی کے بھی آنے کی امید کی نفی پُر زور انداز میں کی گئی ہے' اس طرح سے تنہائی کی کیفیت انتہائی شدید صورت اختیار کرتی ہے ظاہر ہے نظم کی پُر اسرار اور تحیر خیز تخیلی دنیا اس کی لسانی ساخت کی مرہون ہے۔ نظم کا ہر لفظ اور ہر لفظ کی تلازمی کیفیات اسی تخیلی دنیا کا انکشاف کرتی ہیں۔ اس کی چند اور لسانی خصوصیات ایسی ہیں جو اس کے تخلیقی وجود کا اثبات کرتی ہیں۔ مثلاً :

۱۔ نو مصرعوں پر مشتمل نظم میں فعلیہ نظام شعری کردار کے بدلتے لہجے اور نظم کے اسراری ماحول کی تعمیر میں نمایاں رول ادا کرتا ہے' بلکہ وقت کے روایتی تصور کی نفی کرتا ہے' یعنی وقت کی تقسیم' یا سبھی حالتیں یکجا ہو گئی ہیں' ان چند مصرعوں کے مجموعے میں فعل کی تقریباً سبھی حالتیں یعنی ماضی' حال' استمراری' مستقبل اور امر ابھرتی ہیں :

پہلا مصرعہ	آیا —— نہیں کوئی نہیں (آیا)	ماضی

دوسرا مصرعہ ــــ ہوگا
چلا جائے گا۔] مستقبل

تیسرا مصرعہ ــــ ڈھل چکی
بکھرنے لگا] ماضی

چوتھا مصرعہ ــــ لڑکھڑانے لگا
سوگئی ــ]

پانچواں مصرعہ ــــ دھندلا دیئے] ماضی

گل کرو / بڑھادو] امر

چھٹا مصرعہ ــــ مقفل کرو] امر

آئے گا] مستقبل

۲۔ شعری کردار کے لہجے کے بدلتے رنگوں سے بھی نظم تمام دکمال تخلیق ہوجاتی ہے۔ یہ لہجہ امید، تھکن، تعجب، بیزاری، بے خوابی، توقع اور محرومی کے احساسات کے ساتھ ساتھ احتجاج کے فوری اور طاقت ور ردِعمل کا مظہر ہے۔ بعض جگہوں پر لفظوں کی تکرار سے شعری کردار کا لہجہ STRESS کو ظاہر کرتا ہے مثلاً :

پہلا مصرعہ ــ نہیں، کوئی نہیں
آخری مصرعہ ــ کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا۔

اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو

۳۔ نظم میں لفظوں کی دروبست سے ایک مکمل ڈرامائی صورت حال ابھرتی ہے، یہ صورتِ حال کردار، آواز، بیانیہ، خود کلامی، تخاطب اور لہجے کے تغیر اور پس منظر سے مرتب ہوتی ہے۔

۴۔ نظم اپنی غیر مقفیٰ ساخت سے بھی مجموعی تاثر کو تقویت دیتی ہے۔ یوں تو غبار اور رہگذار اور چراغ، سراغ اور ایاغ جیسے قافیے نظم میں ملتے ہیں لیکن یہ جکڑ بندی کے بجائے آزادی کا احساس دلاتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ قافیے تلاش و کاوش سے ترتیب نہیں دیے گئے بلکہ فطری حالت میں موجود ہیں۔

۵۔ نظم کی اہمیت بنیادی طور پر اس بات میں پوشیدہ ہے کہ اس کی لسانی ساخت علامتی ہے، یعنی یہ کسی مخصوص معنی کو نہیں بلکہ معنی کے متنوع امکانات کی اشاریہ ہے۔ بظاہر یہ تنہائی کے احساس کی تصویر ہے لیکن تنہائی کے علاوہ اس میں شخصی دکھ، وجودی آشوب، عصری آگہی یا عشق کے المیے کے امکانات موجود ہیں اور پھر انتظار کی کیفیت متعدد معنوی تلازمات پر محیط ہے۔

فیض کی شاعری میں دیگر بنیادی رجحانات کے ساتھ ساتھ تنہائی کا احساس بھی مختلف شکلوں میں جلوہ گر ہے، نقش فریادی میں شاعری کے ابتدائی دور میں ان کے یہاں اختر شیرانی کے زیر اثر رومانی افسردگی، آرزومندی اور محرومی کے احساسات کی کارفرمائی ملتی ہے اور کئی نظموں میں تنہائی کا احساس ملتا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ عنفوانِ شباب میں ان کی افتادِ طبع ہی ایسی واقع ہوئی تھی کہ وہ تنہائی کی طرف مائل تھے۔ فیض کی مارکسیت سے شعوری وابستگی کے بعد ان کے یہاں فکر و خیال پر امید آفرینی اور رجائیت کا عاید کردہ پہلو نمایاں ہوا۔ اور وہ مایوسی میں بھی امید کا پہلو دیکھنے لگے۔ اس طرح سے وہ نظریے کے قریب تو ہو گئے مگر اپنے وجود سے دور ہو گئے اور وہ کاوش زدہ موضوعاتی

شاعری کرتے رہے۔ اس زمانے میں وہ ہر چیز اور ہر حقیقت کا مطالعہ نظریے کے تحت کرتے رہے۔ اس دور میں انہوں نے کئی ایسی تخلیقات پیش کیں جو نظریے کی جکڑ بندی سے آزاد ہونے کے میلان کو ظاہر کرتی ہیں۔ غزلوں میں "شیشہ و جام بجھ گئے ہیں" اور نظموں میں ایک "شہر آشوب کا آغاز" اس کی مثالیں ہیں۔

ایسی تخلیقات میں نظریے کی شکست اور حقیقت کی جارحیت کا احساس ہوتا ہے ایسے موقعوں پر بلاشبہ فیض کی داخلی شخصیت کا کھرا پن سامنے آتا ہے اور یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ کوئی عاید کردہ نظریہ جدید عہد کے خود آگاہ فنکار کی شخصیت کی بیکرانی کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ چنانچہ شعری زندگی کے اواخر میں فیض کے یہاں برگشتگی اور تنہائی کا شدید احساس ملتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ تنہائی کا وہ طبعی میلان جو ابتدائی دور میں "تنہائی" میں متشکل ہوا تھا۔ نظریے کی سنگین تہہ کو چیر کر ابھر آیا ہے۔

اب بزم سخن صحبت لب سوختگاں ہے
اب حلقۂ مے طائفۂ بے طلباں ہے
گھر رہیے تو ویرانیِ دل کھانے کو آوے
رہ چلیے تو ہر گام پہ غوغائے سگاں ہے

نیا آہنگ

اخترالایمان

اخترالایمان تقسیم ملک کے دور میں ایک جدید' منفرد اور خود آگاہ شاعر کی حیثیت سے اپنی شناخت کروانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ وہ جدید شعرائ کے ہجوم میں اپنی بزرگی' بلند قامتی اور اپنی آزادیٔ فکر کی بدولت دور سے پہچانے جاتے ہیں' ان کی شخصیت۔ فعالیت' ہمہ گیری اور تاثر پزیری میں یکتا ہے' موجودہ صدی کے تاریخی حالات و حادثات سے پیدا شدہ انتشار' مایوسی اور فریب شکستگی' جو ملکی اور غیر ملکی امتیازات سے قطع نظر' تمام عالم انسانیت کا مقدر بن چکی ہے' ان کی شخصیت کو غیر معمولی اضطراب' اختلال اور درد و کرب سے آشنا کرا چکی ہے۔ ان کی تخلیقات کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ پوری صدی کے آشوب کو اپنے وجود میں جذب کر چکے ہیں۔ چنانچہ عالمی جنگوں کے تباہ کن اثرات' پاور بلاکوں کی اقتدار پرستی' سیاسی ریشہ دوانیاں' سرد جنگ' طاقت کی بالادستی' کنسنٹریشن اور انسانی اقدار کی عبرتناک پامالی کے ہوشربا مناظر ان کے اعصاب پر حاوی رہتے ہیں۔ انہوں نے خود بھی "بنت لمحات" کے دیباچے میں اس کا اظہار کیا ہے:

"اگرچہ میری شاعری خالصتاً میری ذات کا اظہار ہے۔ پھر بھی اسے سمجھنے کے لیے اس کے پس منظر محرکات اور ان وجوہ کا جاننا ضروری ہے۔ جن کا

یہ شاعری ردعمل ہے۔ اس کی اخلاقی وجہ یہ ہے کہ اس جدیدہ علم اور صنعتی انقلاب نے ہماری پرانی قدریں ہم سے چھین لی ہیں"۔

"سروساماں" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"جس ماحول میں ہم آج سانس لے رہے ہیں وہ صرف ایک ماحول ہے،
بے قابو' بدحواس بکھرا ہوا قومی سطح پر بھی اور بین الاقوامی سطح پر بھی"۔

ملکی اور بین الاقوامی سطحوں پر سیاسی' تہذیبی اور سائنسی تبدیلیوں کی برق رفتاری کے نتیجے میں فرد کے خوابوں' آدرشوں اور آرزوں کو جس شکست و ریخت سے گزرنا پڑا اور جدید انسان کو جس فقید المثال المناک صورت حال کا سامنا کرنا پڑا' اختر الایمان اس کی پوری آگہی رکھتے ہیں۔ یہ آگہی اپنی شدید صورت میں ان کے لیے آگہی کا درد بن جاتی ہے۔ ان کی ذاتی زندگی بھی قدم قدم پر آزمائشوں اور دشواریوں سے معمور رہی ہے۔ وہ سماجی سطح پر زندگی کے تضادات کا سامنا کرتے رہے ہیں' ان کی ابتدائی زندگی یتیم خانوں میں کس مپرسی بے سروسامانی اور فلاکت میں گزری ہے' اس لیے انہوں نے بچپن ہی سے زندگی کو ایک تلخ حقیقت کی صورت میں دیکھا اور ان کا دل گداز ہوا۔ اس کے باوجود ابتدائے سن و سال میں وہ جبلی تقاضوں کے زیر اثر نرگسیت اور انانیت کے علاوہ آرزو مندی اور خواب بینی کے نفسیاتی میلانات کی جانب مائل رہے۔ وہ صنف نازک کے جمالیاتی پیکر سے جذباتی طور پر متاثر ہوئے۔ انہوں نے حسن و عشق سے قلبی وابستگی کے نتیجے میں متنوع نازک اور داخلی رشتوں کی سچائی اور رومانیت پر صاد کیا۔ لیکن بہت جلد ان کے سارے خواب اور جذبے شکست ہو گئے۔ ان کی انا پرستی بے چارگی میں بدل گئی اور عشق کے رشتے ٹوٹ گئے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کی رومانی آرزومندی دیر تک ان کا ساتھ نہ دے سکی اور تحفظِ ذات کی ضمانت فراہم نہ کر سکی۔ ان کی شخصیت درد و داغ اور مستقل

محرومی کی شکار ہوتی۔ لامحالہ اوائل شباب ہی سے اخترالایمان کی طبیعت غم پرستی اور سوز و گداز کے رنگ میں رنگ گئی۔ وہ حد درجہ ذکی الحس ہو گئے۔ ان کی ذکی الحسی اور تاثر پذیری کا یہ عالم تھا کہ نجی سطح پر واقع ہونے والے اندوہناک واقعات کی اثر آفرینی سے قطع نظر، ملکی یا عالمی سطح پر رونما ہونے والے المناک حادثات و حالات بھی ان کے لیے شخصی واردات کا حکم رکھتے ہیں۔ شعری اعتبار سے یہ اخترالایمان کی خوش نصیبی ہے کہ خارجی زندگی میں کوئی چھوٹے سے چھوٹا واقعہ، جو انسانی صورت حال پر اثر انداز ہوتا ہو، انہیں جھنجھوڑ کے رکھتا ہے۔ اس طرح سے خارجی زندگی ان کے لیے شعری محرکات کا ایک غیر مختتم سلسلہ بن جاتی ہے۔

یوں تو ہر شاعر کے لیے خارجی زندگی کے حالات و واقعات ہی محرکات شعری کا کام کرتے ہیں۔ اس ضمن میں میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ، فیضؔ اور ناصر کاظمی کی مثال دی جا سکتی ہے۔ لیکن ان شعرا اور اخترالایمان کے درمیان شعر گوئی کے ضمن میں محرکات خارجی کے نقطۂ اشتراک کے باوصف ان (محرکات) کے عملی برتاؤ کے فرق کو بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اول الذکر شعرا کے یہاں خارجی زندگی کے حالات و واقعات ان کے شعور پر گہرے اثرات مرتسم کر کے اپنے وجود کو کالعدم کرتے ہیں، اور شعرا کو صرف ان اثرات سے واسطہ رہتا ہے جو شخصیت کی لاشعوری قوتوں سے گھل مل کر ایک نئی اور نادیدہ صورت حال کو خلق کرتے ہیں۔ یہ صورت حال تمامتر داخلی ہے اور خارج سے تمامتر حوالوں کی تنسیخ کرتی ہے۔ اختر الایمان کے یہاں خارجی حالات و واقعات شعری محرکات کا کام کرتے یعنی ان کے داخل میں گہرے ردعمل کو انگیخت کرنے کے بعد اپنے وجود سے دستبردار نہیں ہوتے بلکہ انوکھی ترکیب پذیری سے غیر متوقع طور پر ایک مکمل شعری صورت حال کو خلق کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اُن کی شاعری ــــ "بیک وقت داخلی بھی ہے اور خارجی بھی"۔ اُن کی داخلی دنیا

خارجی دنیا ہی کی نیرنگیوں، تضادوں اور قیامت سامانیوں کا احساس دلاتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس عمل میں ان کا احساس کرب شدت کے ساتھ ابھرتا ہے۔

پس ظاہر ہے کہ اختر الایمان کے یہاں خارجی اور داخلی زندگی کا ایک نادر اور معنی خیز امتزاج عمل میں آتا ہے۔ اس کی رو سے خارج اور داخل کے تصادم کے نتیجے میں ایک ایسی شعری دنیا خلق ہوتی ہے، جو جانی پہچانی ہونے کے باوصف اجنبی نظر آتی ہے۔ اور اجنبیت کے باوجود مانوس نظر آتی ہے۔ یہ نادر صورتِ حال جدید شعرا میں اختر الایمان سے ہی مخصوص ہے۔ یہ ان کی غیر معمولی تخلیقی قوتوں کے ساتھ ساتھ ان کے اس ذہنی بُعد کا پتہ بھی دیتی ہے جو لاشخصیت کے عنصر کو قایم رکھتی ہے۔ جوش ملیح آبادی کی کوتاہی یہ ہے کہ وہ زبان اور موضوع کے ذخایر پر تصرف کے باوصف تخلیقی منظر ناموں کی تشکیل نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ ان کے یہاں اس ذہنی بُعد کا فقدان ہے۔ جو اختر الایمان کے یہاں کارفرما ہے اور جو خارج اور داخل کے انضمامی عمل میں توازن قایم کرتا ہے۔ اور جذباتیت پر روک لگاتا ہے۔

چنانچہ اختر الایمان کے یہاں ذہنی احتساب جہاں توازن اور اعتدال کا نعم البدل بن جاتا ہے۔ وہاں وہ اپنی تخلیقی قوتوں کا صحیح مناسب اور مطلوبہ استعمال بھی کرتے ہیں اور دلچسپ اور متنوع تخیلی منظر نامے مرتب ہوتے ہیں، لیکن جہاں ان کے یہاں ذہنی احتساب کا عمل انتہا پسندی کا شکار ہو جاتا ہے اور غیر پیداواری تعقلیت کے مماثل ہو جاتا ہے، وہاں توازن میں خلل پڑتا ہے اور خارج داخل پر غالب ہو کر نثریت اور بے رنگی کو راہ دیتا ہے۔ عدم توازن کا یہ انداز ان کی بہت سی نظموں میں ملتا ہے خاص کر ان کی طویل نظموں میں جو شعوری کاوش کی مظہر ہیں، خود لکھتے ہیں کہ "(میں نے) طویل نظمیں ہمیشہ پلان کر کے کہی ہیں"۔

ان کی نظموں میں جو شعری شخصیت ابھرتی ہے، وہ حساس، بینا، مضطرب، شکست خوردہ اور غم آشنا ہے، یہ شخصیت جذبات کی سچائی اور نزاکت کی محرم ہے، یہ جمالیاتی رچاؤ رکھتی ہے۔ خوابوں کو عزیز رکھتی ہے۔ تخیل پرست ہے، یادوں کو لاشعور میں چھپائے ہوئے ہے، اور حال کی سنگلاخیت سے ٹکراتی ہے اور لہولہان ہو جاتی ہے:

کارواں لوٹ گیا مل نہ سکی منزل شوق
ایک امید تھی سو خاک بسر بیٹھ گئی (محرومی)

دن ڈھلا شام ہے اداس اداس
ایک منزل تو ختم ہو ہی گئی
ایک موہوم راحتوں کی امید
تھک کے آغوشِ غم میں سو ہی گئی (پکار)

تاریکی میں ڈھونڈتا ہوں راہیں
سورج کو ترس گئیں نگاہیں (واپسی)

اندھے سایوں میں پلتے ہیں مبہم سے غمگین فسانے
دکھ کی اک دیوار سے آکر ٹکرا جاتے ہیں پروانے
(نئی صبح)

وہ وقت کو ایک بے کراں سیل رواں کی صورت میں دیکھتے ہیں جس میں ماضی، حال اور مستقبل محض لہروں کی بے مایہ حیثیت رکھتے ہیں، اور انسان کو گزرتے وقت کی سنگلاخ حقیقت سے

ٹکرانے کے نتیجے میں اپنی تباہی سے مفر نہیں، وقت انسان کے وجود، اس کے ارادوں، خوابوں اور آرزوں سے لاتعلق ہو کر اپنی خاصیت یعنی رفتار کا پابند ہے۔ "لاتعلقی" میں وقت کے بارے میں ان کا یہ رویہ آئینہ ہو جاتا ہے :

شام ہوتی ہے سحر ہوتی ہے یہ وقت رواں
جو کبھی سنگ گراں بن کے مرے سر پر گرا
راہ میں آیا کبھی میری ہمالہ بن کر
جو کبھی عقدہ بنا ایسا کہ حل ہی نہ ہوا
اشک بن کے مری آنکھوں سے کبھی ٹپکا ہے

بنتِ لمحات کے دیباچے میں وقت کے بارے میں خود لکھتے ہیں :

"میری نظموں میں وقت کا تصور اس طرح ملتا ہے، جیسے یہ بھی میری ذات کا ایک حصہ ہے اور یہ طرح طرح سے میری نظموں میں میرے ساتھ رہتا ہے، کبھی یہ گزرتے وقت کا علامیہ بن جاتا ہے، کبھی خدا بن جاتا ہے اور کبھی نظم کا کردار۔"

اخترالایمان کے یہاں "وقت رواں" کی انسان کے تئیں سفاکانہ لاتعلقی ان کی محرومی اور بیچارگی کے احساس کو شدید کرتی ہے، یہ احساس محرومی انہیں زندگی کی ہر سطح پر ملتا ہے اور انہیں حیات، فطرت، حسن اور خیر کی قوتوں کی پامالی کے دکھ سے آشنا کرتا ہے اور اس ناگزیر دکھ سے کوئی عقیدہ یا نظریہ انسان کو نجات دلا نہیں سکتا اور زندگی معنویت سے ناآشنا رہتی ہے۔ سروساماں کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

"برسوں سے حکما اور دانشور زندگی کو معنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں مگر ابھی تک کسی نتیجے پر نہیں پہنچے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں :

"بات یہ ہے ایک کے بعد ایک جو واقعات رونما ہوتے ہیں، اور لحظہ بہ لحظہ رونما ہوتے رہتے ہیں۔ ان کے تصادم کے نتیجے پر آدمی کا کوئی اختیار نہیں اور یہ سلسلہ یونہی جاری رہتا ہے"۔

انسان کی اس بے بسی اور بیچارگی کو اختر الایمان لفظ "گزراں" سے تعبیر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں۔

"گذراں کا ایک لفظ میرے ذہن میں ہے جو میں سمجھتا ہوں کہ پوری زندگی کی اساس ہے آدمی جہاں بھی ہے خواہی نہ خواہی گفتنی ناگفتنی، ہر طرح کے قیود و بند میں رہ کر گزراں کرتا ہے، یہ گزراں کوئی سوچا سمجھا فعل نہیں، ایک افتاد ہے، جیسی پڑتی ہے جھیلتا رہتا ہے"۔

اختر الایمان کا اس دور میں جب نظریاتی وابستگی کو نجات دیدہ و دل کی ضمانت سمجھا جاتا تھا، ہر نظریے کی شکست کر کے، زندگی کی اصیلت کو، پوری ذہنی آزادی اور خود مختاری سے سمجھنے کی سعی ان کی دانشورانہ عظمت پر دلالت کرتی ہے۔ اور ان کے اسی رویے نے ان کی شاعری میں بھی ایک غیر رسمی اور انفرادی آہنگ کو ابھارنے میں مدد دی ہے۔ ان کا زندگی کے بارے میں جو خیال ہے، وہ شخصی ہے، اور جدید فکری رویوں سے گہری مطابقت رکھتا ہے، چنانچہ ان کے یہاں غیر شعوری طور پر دبودی رویوں کا احساس ہوتا ہے، لکھتے ہیں:

"اس شعور کے ساتھ احساس زیاں، احساسِ زیاں کے ساتھ اپنی ذات اور گرد و پیش سے بیزاری اور تنہائی کا احساس، اس کے ساتھ بے بضاعتی اور احساس محرومی کے تحت وقت پر غلبہ پانے کی کوشش، وقت چھوٹا ہو جاتا ہے۔ سمٹ کر ایک لمحہ رہ جاتا ہے...... ایسا لگتا ہے تمام سفر لا سے شروع ہو کر لا پر ختم ہو جاتا ہے۔

اس سلسلے میں ان کی "نوگوانے لوگو" "بنت لمحات" "مال اور موت" قابل ذکر ہیں:

مجھے کوئی مکتی نہیں چاہیے کوئی نرواں کی آرزو کوئی خواہش نہیں اب
کوئی سلسبیل اور کوثر نجات وغیرہ پرسکون کوئی لمحہ نہیں صرف   کی یورش
رائیگاں چاہیئے۔ یہ اگر رائیگاں ہے۔

(لوگو اے لوگو)

ہر ایک لمحہ گریزاں ہے جیسے دشمن ہے
نہ تم ملوگی نہ سہی ہم بھی دونوں لمحے ھیں
وہ لمحے جا کے جو واپس کبھی نہیں آتے۔

(بنت لمحات)

مٹ ہی جائیں گے یہ کمزور نقوش
جم کے بہہ جاتی ہے قطبین پہ برف
زندگی ہائے نہ فردا ہے نہ دوش
عمر ہو جاتی ہے اک آہ میں صرف

(مآل)

یہ مرے ہاتھ پہ جلتی ہوئی کیا چیز گری
آج اس اشک ندامت کا کوئی مول نہیں
آہ احساس کی زنجیر گراں ٹوٹ گئی

(موت)

اختر الایمان پورے خلوص و سرگرمی سے زندگی اور کائنات کے مسائل سے دست و گریباں
ہیں وہ ساحل پر سے طوفان کی ہلاکت خیزیوں کا نظارہ نہیں کرتے۔ بلکہ خود بھی موجوں کے طمانچے
کھاتے ہیں، وہ سماجی سطح پر اہلِ زر کی انسانیت سوز حرکتوں کے نتیجے میں معصومیت سچائی اور

خوبصورتی کو پامال ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں، اور کائیناتی سطح پر حیات کے طبعی تضادات کے نتیجے میں انسانی شعور کی لاحاصلی سے شخصی اذیت اور دکھ کا سامنا کرتے ہیں، اختر الایمان ہی کی طرح اقبال نے بھی پوری صدی کے لرزہ خیز حقایق کا کائیناتی سطح پر سامنا کیا۔ لیکن انہوں نے شکست تسلیم نہیں کی، انہوں نے انسان کے اندرون سے پھوٹنے والی لازوال توانائی جو جبلی اور زمینی اصل رکھتی ہے، کا ادراک کرکے اور اس کی تنظیم سے تمام تر اہم قوتوں، جن میں فطرت اور معاشرتی ادارہ بندی بھی شامل ہے، کی بے بضاعتی اور بے تاثیری INEFFECTIVENESS کا اعلان کیا۔ ان کے اس انقلابی رویے کو ان فلسفیوں کے افکار سے بھی استحکام ملا، جو اثبات حیات اور قوت حیات کے علمبردار تھے۔ اور خود بھی انہوں نے (اقبال) زندگی کو "جاوداں، پیہم جاوداں" قرار دیا اور اس نظریے سے فلسفۂ خودی کا استخراج کیا۔ اس کے علی الرغم اختر الایمان اپنی شخصیت کی طرف مراجعت کرکے ایسے کسی لازوال سرچشمۂ حیات کو دریافت نہ کرسکے۔ جو ان کو تاب مقاومت عطا کرتا۔ چنانچہ فکری سطح پر وہ کوئی ایسا فلسفہ وضع نہ کرسکے، جو ان کو اثبات وجود کے رویے سے ہم آہنگ کرتا۔ اصل میں وہ فلسفی نہیں، شاعر ہیں، ایک حیات شناس شاعر، جن کی نگاہ میں زندگی خیر و شر کی رزم گاہ ہے۔ اس رزم گاہ میں وہ خیر کی پامالی اور شر کی فتح یابی کے عبرتناک مناظر کو اپنی بے بسی اور بے چارگی کے ساتھ زندگی کی ازلی حقیقت کے طور پر دیکھتے ہیں۔ تاہم زندگی اور کائینات کے مسایل و حالات سے ان کا رابطہ شخصی ہوتے ہوئے بھی انسانی نوعیت کا رہتا ہے۔ اس لیے ایک آفاقی اثر و نفوذ رکھتا ہے۔

سماجی سطح پر ان کے شعورِ حقیقت کا نقطۂ آغاز ان کی ناکامی محبت ہے، وہ جانتے ہیں کہ ان کی معصوم آرزوؤں کی پامالی کے پیچھے اہلِ زر کے سیاہ کارہاتھ ہیں جو ناقابلِ تسخیر ہیں، یہیں سے ان کے شعورِ حقیقت کے سفر کا آغاز ہوتا ہے، جو قدم قدم پر اعترافِ شکست بن جاتا ہے۔

خواب دیکھا تھا کسی دامن کی چھاؤں میں کبھی
لیکن ایسا خواب جس کا مدعا کوئی نہیں
میں اکیلا جا رہا ہوں اور زمیں ہے سنگلاخ
اجنبی وادی میں میرا آشنا کوئی نہیں

(لغزش)

چنانچہ انہیں شروع میں ہی رومانی خوابوں کی بے معنویت کا احساس ہونے لگا۔ جو ان کے یہاں محبت کی ناکامی کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ یہ احساس گھٹنے یا ناپید ہونے کے بجائے عمر کی ترقی کے ساتھ ساتھ نمایاں اور شدید ہوتا گیا۔ وہ کائنات کو بھی متضاد قوتوں کی آویزش کا ایک خودکار نظام سمجھنے لگے، جس میں انسان ایک بے کار جذبہ بن کے رہ جاتا ہے' اس احساس نے ان وسیع تر معنوں میں وجودیوں مثلاً کافکا اور کامو کے بقول بے معنویت جسے وہ رائیگانیت سے تعبیر کرتے ہیں، کے مفہوم سے آشنا کیا، چنانچہ رائیگانیت کا احساس ان کی تخلیقات میں ایک حاوی عنصر کے طور پر ملتا ہے۔ رائیگانیت کا یہ احساس بعض ہمہ گیر اور ازلی کائناتی قوتوں مثلاً تباہی، مرگ اور وقت کی چیرہ دستیوں کے شعور سے گہرا ہوا، خاص کر رفتارِ وقت کا تصور ان کے یہاں ایک حاوی کل کی طرح موجود ہے۔

رائیگانیت کا یہ احساس ان کی بعض کامیاب نظموں مثلاً بنتِ لمحات، دوپریت مآل، موت اور لوگو! لوگو میں متشکل ہوا ہے۔

خوابوں کی شکست نے ان کو شخصی طور پر جن جراحتوں سے پیہم آشنا کیا ہے' ان سے ان کی سائیکی میں کئی بھنور پڑ گئے ہیں۔ جن کی شناخت ان کی نظموں میں ہوتی ہے۔ جدید دور کا حساس فنکار خارجی حالات کے غیر معمولی دباؤ کے تحت نفسیاتی زندگی کے پیچ و خم سے لاتعلق نہیں ہو سکتا۔ انہوں نے خود لکھا ہے کہ:

"شاعر کی تخلیقات میں جو شخصیت کام کرتی ہے اس کی نفسیاتی اور بسا اوقات اس کی اضافی شخصیت ہوتی ہے۔"

اختر الایمان کی نفسیاتی زندگی کے کئی رموز ان کی تخلیقات میں بے نقاب ہوئے ہیں، اس ضمن میں کل کی بات، ایک احساس، خود فریبی اور تعبیر قابل ذکر ہیں۔

"کل کی بات" میں شعری کردار نے تقسیم وطن کے نتیجے میں گھریلو اور تہذیبی زندگی کی مکمل تباہی اور انتشار جسے خون سے زمین لال ہونے سے تعبیر کیا گیا ہے کو پان کی پیک قرار دیا ہے جو ایک خود فریبی ہے اور نفسیاتی الاصل ہے:

اور اک آن میں محفل ہوئی درہم برہم
آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے بس
تقویت ذہن نے دی ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ ماں نے تھوکی ہوگی

اس طرح "خود فریبی" میں رفتگاں سے قربت کی آرزو خود فریبی کا اعلان کرتی ہے:

اور یہ دوری یہ اک کرب کا بے حد و حساب
دائمی وصل میں قربت میں بدل جائے گا
یوں بھی بہلاتے ہیں وارفتہ حالت جی کو

"ایک احساس" میں بے خودی، خلش حسرت، فریب خوردگی اور خندۂ استہزا جیسی مختلف نفسیاتی کیفیات کا اظہار ملتا ہے:

فریب اور نہ کھائے نگاہ ڈرتا ہوں
یہ زندگی بھی کوئی زندگی ہے پل پل میں
ہزار بار سنبھلتا ہوں اور مرتا ہوں

"تعمیر" میں طنزیہ انداز میں ایذا رسانی اور آزار پسندی کے نفسیاتی عارضے کی مصوری کی گئی ہے:

یہ کسی کا چراغ جلتا ہو
موت کے غم سے جی بہلتا ہو
ریگ زاروں میں خون چلتا ہو

اختر الایمان نظم کے شاعر ہیں، غزل کے مقابلے میں اردو شاعری میں نظم کی روایت بہت زیادہ قدیم اور وقیع نہیں، انیسویں صدی کے نصف آخر میں آزاد اور حالی کی نظم نگاری کے اتباع میں کئی نظم نگار سامنے آئے، لیکن یہ نظمیں کم و بیش قدیم شعری اصناف یعنی مثنوی اور مسدس میں ہی لکھی گئی تھیں۔ بیسویں صدی میں اقبال نے صنف نظم کو ایک نئے آہنگ، شکوہ الفاظ اور لہجے کی متانت سے آشنا کیا، اور ساتھ ہی اسے نئے معنوی امکانات سے ہمکنار کیا۔ لیکن ان کی مشہور نظم مثلاً "ساقی نامہ" بھی مثنوی کی صنف میں لکھی گئی ہے، تاہم موجودہ صدی میں ہی نظم کی ہیئت میں تبدیلیاں واقع ہوئیں اور مغربی نظموں کی پیروی میں ہیئت کے تجربے کئے گئے۔ چنانچہ نظم آزاد، نظم معریٰ اور بعد میں نثری نظموں کی بڑی تعداد سامنے آئی۔ نظم نگاری کو نئی جہات سے آشنا کرانے میں ن۔م۔ راشد، میراجی اور مجید امجد نے اہم کارنامے انجام دیئے۔ اختر الایمان کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے نظم ہی کو اپنے تجربات کے اظہار کا وسیلہ بنایا اور اردو نظم نگاری کا دامن فنی اعتبار سے کئی تکمیل یافتہ نظموں سے بھر دیا۔

ان کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے نظم کی صنف کو جو آزاد اور حالی کے زمانے سے ہی مقصدیت اور برہنہ گفتاری کا شکار ہو چکی تھی، اور موجودہ صدی میں اقبال، جوش اور سیماب

کے ہاتھوں موضوع زدہ بھی ہو چکی تھی، فن کے وقار، استحکام اور انفرادیت سے آشنا کیا۔ انہوں نے مقفیٰ نظموں کے ساتھ ساتھ معریٰ نظمیں لکھیں اور زیادہ تر معریٰ نظمیں ہی لکھیں اور یہ جدت بھی تسلسل کے ساتھ روا رکھی کہ ایک خیالِ نظم کے ایک ہی مصرعے میں ادا کرنے کے بجائے اسے دوسرے مصرعے میں پھیلا دیا۔ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ انہوں نے نظم کی ایک ایسی ہیئت وضع کی جو نظم نگاری کے پس منظر میں جدت اور تازہ کاری کا احساس دلاتی ہے۔ ان کی نظم نگاری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ تخلیقی وزن اور تازگی رکھتی ہے۔ اور شعری وسایل مثلاً استعارہ، پیکر اور علامت کے مسلسل برتاؤ سے فنی تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، اور پہلی بار غزل کے داخلی، قایم بالذات اور علامتی صنف کے مقابلے میں نظم کی صنف ایک خود مکتفی علامتی صنف کے طور پر ایک علیحدہ حیثیت منواتے میں کامیاب ہوتی ہے۔

اختر الایمان کو نظم کی پرانی روایت پر نظر ہے، لیکن وہ اس سے مطمئن نہیں ہیں۔ یادیں کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> "نظم پہلے بھی موجود تھی، مگر میرے خیال کے مطابق وہ نظم صحیح معنوں میں نظم نہ تھی۔ نظم کسی خیال، تصور، احساس یا موضوع کو اس انداز میں بیان کرنے کا نام ہے کہ اس میں حشو و زواید نہ ہوں۔۔"

اس کا مطلب یہ ہے کہ گذشتہ ادوار کی نظم طول کلامی اور وضاحت کی شکار تھی، جو حرف بہ حرف درست ہے۔ اختر الایمان نے جو نظمیں لکھیں، وہ حشو و زواید سے بہت حد تک پاک ہیں۔ لیکن ان کا فنی شعور اتنا سخت گیر واقع نہیں ہوا ہے کہ وہ اپنی نظموں کو ان خامیوں سے مکمل طور پر نجات دلائیں۔ تاہم ان کی نظموں میں وضاحت کے عنصر کے باوجود بہت حد تک تکمیلیت کا احساس ہوتا ہے۔ اختر الایمان اپنی نظموں میں فنی تکمیلیت کیونکر حاصل کرتے ہیں؟

انہوں نے کسی بھی موضوع یا واقعہ پر لکھتے ہوئے کسی پہلے سے عاید کردہ ہیئت کو پیش نظر رکھنے کے بجائے اپنے داخلی تجربے کی شدت اور پیچیدگی کے مطابق اسے وضع کیا ہے اور خیال یا موضوع کو نظم کرنے کے بجائے اسے احساساتی ردعمل میں منتقل کر کے اس کی تخیلی بازیافت کی ہے۔ یہاں تک کہ ہر نظم ایک تخیلی دنیا کی تخلیق کرتی ہے، خود مکالمہ، فضا آفرینی تخاطب، خود کلامی، کردار، واقعہ اور لہجے کے آثار چڑھاؤ سے مکمل ڈرامائی صورت حال کو ابھارتی ہے۔ یہ فنی تکمیلیت ان کی نسبتاً مختصر نظموں میں زیادہ کارگر نظر آتی ہے، کیونکہ یہ نظمیں بہت حد تک وضاحت، تکرار اور کثرتِ الفاظ کی خامیوں سے پاک ہیں، اور یہ وہ خامیاں ہیں جو ان کی طویل نظموں میں موجود ہیں اور تجربے کی وحدت اور ارتقاء کو زک پہنچاتی ہیں۔ ان کی مختصر نظموں میں بے تعلقی، دو پریت، نادیدہ، بیداد، نئی صبح اور اعتماد قابل ذکر ہیں۔

"بے تعلقی" میں تجربے کی بازآفرینی اور ارتقا ملتا ہے، وقتِ رواں کی ستم کوشیوں کو شاعر اپنی ذات کے حوالے سے استعاراتی انداز میں ابھارتا ہے اور پھر زندگی میں اس کی عدم معنویت کو ظاہر کرتا ہے:

آج یُوں بے واسطہ گذرا چلا جاتا ہے
جیسے میں کشمکشِ زیست میں شامل ہی نہیں

"دو پریت" ایک سیدھی سادھی نظم ہے، جس میں جدید کاروباری اور عدیم الفرصتی دور میں رشتۂ محبت کی میکانکیت کا تصور ابھرتا ہے۔ شاعر نے اختصار سے دو چاہنے والوں کی ملاقات کی تصویر ابھاری ہے۔ اور ایک تلازمی کیفیت پیدا کی ہے۔

کچھ ایسا رہتا ہے انداز جب بھی ملتے ہیں
نگاہیں کہتی ہیں ٹھہرو، قدم مصر کہ چلیں
انہیں بھی کام نہیں کوئی، لیے عجلت ہے

مجھے بھی ڈھیر سے ہیں کام ویسے فرصت ہے'

"نادیدہ" بقول ریڈ عضوی ہیئت رکھتی ہے۔ شاعر کے سامنے پردہ ہے اور پردہ اٹھنے پر اس کی نگاہِ شوق نے رخِ زلیخا دیکھا۔ اور پھر سامنے دوسرا پردہ تھا جس کو ہٹانے کے لیے وہ دیوانہ وار لپکا!

ایک دوسرا جو پردہ
حایل تھا درمیاں میں
اس کو ہٹانے فوراً
دیوانہ وار لپکا

بیلاد" ایک خوبصورت نظم ہے جو ایک مربوط تخیلی صورت حال کو ابھارتی ہے۔ اس میں فضا کی ویرانی، خاموشی اور اجاڑپن میں صرف خدا کے نام کی گونج سنائی دیتی ہے۔ نظم چھ اشعار پر مشتمل ہے!

کہیں بھی کندہ نہیں میری آہ، میری فغاں
نہ تیرے قہقہے جھنکار چوڑیوں کی خرام
نہ سانحے نہ حوادث جنہوں نے روحوں کو
لہولہان کیا آگ میں جلایا تمام
نہ داد خواہ کوئی ہے نہ داد گر کوئی
فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام

نظم فنی تکمیلیت کی مظہر ہے اور عشق کی ایک پوری داستان کو جو آغاز، وسط اور انجام رکھتی ہے، چھ اشعار میں سموتے میں کامیاب ہے اور پھر آخری شعر میں خدا بقول شاعر کے "وقت" کا اشاریہ بھی ہے اور خدا کے بارے میں شاعر کے طنزیہ رویے کو بھی ظاہر کرتا ہے۔

"نئی صبح" ایک موثر نظم ہے۔ جو استعارہ در استعارہ سفر کر کے ایک نقطۂ عروج کو چھوتی ہے۔ اس میں کالے ساگر' اندھے سایے' دکھ کی اک دیوار۔ دود فسردہ' سونی سونی محفل' تلازمات کی اک دنیا آباد کرتے ہیں۔ اور نظم بے کراں اور خوابناک تاریکی کا احساس دلاتی ہے جس میں ۰ اک شب بیدار (شاعر) سورج نکلنے کا منتظر ہے'

کیا جانے کب سورج نکلے' بستی جاگے' غم مٹ جائیں

"اعتماد" میں انسان کی عظمت اور صلابت کا احساس شعری پیکروں میں ڈھل گیا ہے اس میں ایک نقاب پوش وجود کو جو نظم کا شعری کردار ہے ہوا' موج دریا' آگ کی لپٹ اور زمین اپنے وجود کے لیے خطرہ جان کر اسے بیخ و بُن سے اڑا دینے کا اعلان کرتی ہیں لیکن وہ نقاب الٹ کر کہتا ہے :

میں نے چہرے سے اپنے الٹ دی نقاب
اور ہنس کر کہا' میں سلیمان ہوں
ابن آدم ہوں میں یعنی انسان ہوں

اس ضمن میں "دستک" کا ذکر مناسب رہے گا۔ دستک تین بندوں میں مشتمل مختصر سی نظم ہے' اور ہر بند تین مصرعوں پر مشتمل ہے' پہلے بند کے آخری دو مصرعے ردیف و قافیہ رکھتے ہیں' اسی طرح دوسرے بند کے آخری دو مصرعوں میں ردیف قافیہ کا التزام ملتا ہے' تیسرے بند میں ایک ہی مصرع :

اس سے پہلے بھی یہ دروازہ کھلا

تین بار دہرایا گیا ہے۔

قافیہ و ردیف سے نظم کی موسیقیت' جو مختصر رواں بحر سے پہلے ہی مصرعے سے ابھرتی ہے' کا احساس گہرا ہوتا ہے۔ نظم کا پہلا مصرعہ ہی ایک تخیلی فضا کی تخلیق کرتا ہے۔

کھٹکھٹاتا ہے درِ خفتہ کوئی

درِ خفتہ پر دستک کی آواز ابھرتی ہے، 'کھٹکھٹاتا' اور 'درِ خفتہ' کے حسیاتی پیکر مطلوبہ تخیلی واقعہ کو ابھارتے ہیں۔ دستک کی آواز سے گونجتی ہوئی فضا میں کمرے میں شعری کردار اپنی اور گرد و پیش کی حالت کا جائزہ لیتا ہے وہ انتظار کرتے کرتے اسی مقام پر پہنچا ہے جب انتظار، اشک، گماں کچھ بھی باقی نہیں رہا ہے اور کمرے کی یہ حالت ہے کہ شمع، پروانے اور دھواں بھی باقی نہیں، اس کا مطلب ہے کہ طولِ انتظار میں شمع جل چکی ہے، پروانے خاکستر ہو گئے ہیں اور اب شمع کا دھواں بھی باقی نہیں۔

دوسرے بند میں پھر اس کی توجہ دستک کی طرف جاتی ہے وہ دروازہ باز کرنے یا نہ کرنے کے بارے میں سوچنا چاہتا ہے، وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ اس بار اس کے غم خوار کیا کہتے آتے ہیں لیکن اسے معلوم ہے کہ وہ کیا کہیں گے، اس کیفیت کو وہ شیشۂ رنگ کی جھنکار کے استعارے سے بیان کرتا ہے اور پھر نظم کے آخری بند میں تین بار دہرائے جانے والے اس مصرعے:

اس سے پہلے بھی یہ دروازہ کھلا

سے متعدد معنوی امکانات روشن ہوئے ہیں، یعنی اس سے پہلے بھی دروازے پر دستک ہوئی اور اس کے غم خوار آئے، لیکن وہ اس کے غم کا مداوا نہ کر سکے۔ وہ بار بار دستک دینے آئے اور بار بار اس نے دروازہ کھولا۔ لیکن بے سود۔

نظم چند الفاظ اور استعاروں کی مدد سے ایک خود کفیل تخیلی تجربے پر محیط ہو جاتی ہے۔ جو کسی معینہ موضوع سے نہیں، بلکہ احساساتی فضا سے تعلق رکھتی ہے۔

اختر الایمان کسی بھی خارجی واقعے سے متاثر ہو کر شدید جذباتی ردِ عمل کو محسوس کرتے ہیں لیکن وہ جذباتیت کی رو میں بہہ نہیں جاتے، بلکہ ان کا تعقلی عنصر بھی متحرک رہتا ہے

اور جذبات پر روک لگاتا ہے، یہ کام وہ طنزیہ لب ولہجے سے انجام دیتے ہیں۔ وہ نظم کے سیاق میں اپنے شدید رویے کا اظہار بہت احتیاط سے کرتے ہیں، وہ کئی مواقع پر حالات کی جبریت اور شدائد کے آگے اپنی بے بسی کے داخلی محسوسات کو طنزیہ لمس سے آشنا کرتے ہیں اور اس کا اثر کارگر ہوتا ہے، وہ مخالف قوت کا وار سہہ کر لبوں کو تبسم اور تشکر سے آشنا کرتے ہیں اور معنی کی نوعیت کو بدل دیتے ہیں، اس سے ان کے اس کرب کی شدت کا احساس ہوتا ہے، جس کا ذکر وہ یوں کرتے ہیں ـــ "شاعر کی آواز میں ... صرف اس کرب کا اظہار کیا ہے' اس کی بے بسی کا اظہار کیا ہے۔ اسی بے بسی کا اظہار جس میں یہ مبتلا ہے"۔

اختر الایمان کی ان نظموں یعنی بیداد، آخر شب، تعمیر، کل کی بات" ایک احساس شیشہ کا آدمی اور بے چارگی' میں طنز کا عنصر کار فرما ہے،" کل کی بات" میں شعری کردار جو ایک مخصوص تہذیبی روایت کا پروردہ ہے' تقسیم کے نتیجے میں جو انسانی خون بہا' اسے اماں کے پان کی پیک سے تعبیر کرتا ہے، حالانکہ وہ واقعے کی ہولناکی سے آگاہ ہے" ایک احساس" میں زندگی کے شداید کی بنا پر زندگی سے بیزاری کے شدید لمحے اس کو "چلو ہنسیں گے کہیں بیٹھ کر زمانے پر" ان کے طنزیہ رویے پر دال ہے" بیداد" میں حسن' محبت' جمالیات' خیر اور رشتے کی دنیا کی ویرانی اور سناٹے میں صرف خدا کا نام ہے۔

فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام

خدا کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے" آخر شب" میں نظم کے آخری دو مصرعے نظم کے سیاق میں شعری کردار کے لہجے سے طنزیہ صورت حال کو ابھارتے ہیں، اس میں "یاد کی سبز پریاں...... ...... کہیں قاف ماضی کے نمناک غاروں میں روپوش ہونے لگی ہیں" کے بعد شعری کردار اپنی محبوبہ سے مخاطب ہوتا ہے،

مبارک ہو میں نے سنا ہے کہ تم پھول سی جان کی ماں بنی ہو

مبارک سنا ہے تمہارا ہر اک زخم اب مندمل   ہوگیا ہے

اس شعر میں لہجے کے علاوہ الفاظ 'مبارک ہو' اور 'سنا ہے' کے علاوہ ہر اک زخم اب مندمل ہوگیا ہے پر زور ڈالنے سے شاعر کا طنزیہ رویہ واضح ہوتا ہے' جو معنی کو الٹ دیتا ہے "تعمیر" میں شعری کردار تمام تر طنزیہ ہے :

یہ بھی تعمیر اک جہاں کر لوں

اور پھر بڑے چاؤ سے وہ جس جہاں کی تعمیر کرنا چاہتا ہے وہ بے بسی' مایوسی اور بے چارگی کی دنیا ہے' یہ نظم پانچ بندوں پر مشتمل ہے' ایک بند ملاحظہ ہو :

آسمان سے ہو کلفتوں کا نزول

لوٹ آئے دعا خموش و ملول

کھلنے پائے کبھی نہ باب قبول

میں بھی تعمیر اک جہاں کر لوں

ظاہر ہے شعری کردار جو کہہ رہا ہے' وہ اس کی اصلی آرزو کے متخالف ہے اور پھر اس میں خدا پر بھی چوٹ ہے' جس نے ایسی دنیا خلق کی ہے' جو دار المحن ہے'

"شیشہ کا آدمی" بھی ایک دلچسپ طنزیہ نظم ہے' یہ آڈن کی نظم THE CITIZEN کی یاد دلاتی ہے' اس میں جدید کاروباری دور میں ایک میکانکی آدمی کی زندگی' جو بے ضمیری بوریت' خوف اور ریمیت سے مملو ہے' کی تصویر ابھرتی ہے اور نظم کا آغاز ہی طنزیہ انداز سے ہوتا ہے :

اٹھاؤ ہاتھ کہ دست دعا بلند کریں

ہماری عمر کا ایک اور دن تمام ہوا

اخترالایمان کی شاعری میں حسیاتی پیکروں کی فراوانی ہے اور یہ پیکر تراشی

ہی کا عمل ہے جو ان کے جوق در جوق خیالات اور محسوسات کو شعری استناد عطا کرتا ہے' ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی خیال یا موضوع ان کے ذہن میں جاگزیں ہو کر تخلیقی توانائی کو متحرک کرتا ہے' اور پھر جذبے کی حدّت سے وہ رنگ برنگے پیکروں میں نمود کرتا ہے' یہ پیکر شعوری سعی کے مرہون نہیں، بلکہ فطری حالت میں نظر آتے ہیں' ایسا لگتا ہے جیسے سطح زمین سے پھوٹتے ہیں' یا پانی کے تالاب میں ایک کنکر پڑنے سے سارا تالاب دایرہ در دائرہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح سے حقیقی صورت حال کی تقلیب واقع ہوتی ہے۔

اس ضمن میں یہ کہنا ضروری ہے کہ ان کی پیکر تراشی اپنے فطری پن اور فراوانیت کی بنا پر ایک نادر شعری صورت حال کی تخلیق تو کرتی ہے' لیکن یہ نظم کے سیاق میں اپنی عقبی زمین جو منطقیت' ترکیبی اجزا' وضاحتی عناصر اور بیانیہ' جو شعر کے نہیں بلکہ نثر کے خواص ہیں' سے بھی متصادم ہوتی ہے۔ اس سے پیکروں کے جواہر پارے اپنی آب و تاب کے باوجود کنکروں کے ڈھیر کی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے کیچڑ میں کنولوں کی قطار کھل اٹھتی ہے اور کنول اور کیچڑ دونوں اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں' جو احساس جمال پر گراں گزرتا ہے۔ اخترالایمان کا نظم کے ساتھ نثری اجزا کی یہ آمیزش ان کے کلام کو سہل الفہم تو بناتی ہے' تاہم یہ اسے ابہام کے حسن سے محروم کرتی ہے' جو بالآخر معنوی امکانات کی تحدید پر منتج ہوتی ہے۔ مثلاً: سبزۂ بیگانہ' پرانی فصیل' مسجد اس کی مثالیں ہیں۔ ان نظموں میں منطقی' نثری اور وضاحتی اجزا کو اتنی فیاضی سے جگہ دینے کا یہ رویہ بنیادی طور پر ناشاعرانہ ہے اور اخترالایمان کے تنقیدی ذہن کی کوتاہی پر دلالت کرتا ہے۔ یہی صورت ان کی دیگر کئی نظموں میں بھی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر وقت کی کہانی، کرم کتابی، پندرہ اگست اور قبر کا نام لیا جاسکتا ہے۔

"وقت کی کہانی" وضاحت کی شکار ہے۔ اس میں رفتارِ وقت کا بیان ہے' اور

کہا گیا ہے کہ طفلی کے ایام میں جہاں فطرت کا حسن و شادابی تھا، وہاں بارہ منزل کی عمارت کھڑی ہے۔ کرم کتابی ایک ناکام نظم ہے۔ اس میں شعوری طور کرم کتابی کی تضحیک کی گئی ہے۔ اور عام لوگوں کو زندہ قرار دیا گیا ہے، یہ نظم جوشؔ کی یاد دلاتی ہے جو تضیع الفاظ کا ناخوشگوار تاثر پیدا کرتی ہے۔ اس میں ایک عجمی افسانہ کو بیان کرنے کے باوجود کوئی بات نہیں بنتی اور نظم برہنہ گوئی کی مثال بن جاتی ہے۔

تاہم بعض جگہوں پر پیکر تراشی پر اثر انداز نہیں ہوتے بلکہ پیکروں کی تابناکی کو پس منظر کی دھندلاہٹ کے CONTRAST کی مدد سے زندہ و تابندہ بناتی ہے۔ اس کا اندازہ ان کی مختصر نظموں سے ہو سکتا ہے۔

ایک بڑے فنکار کی خوبی یہ ہے کہ وہ تجربات کی پیچیدگی اور گوناگونی پر محیط ہوتا ہے لیکن اس کی مشکل یہ ہے کہ نہ چاہتے ہوئے بھی اسے مروجہ یا روایتی شعری زبان ہی پر تکیہ کرنا پڑتا ہے چونکہ زبان کثرتِ استعمال اور امتدادِ زمانہ سے اظہاریت کی قوت کھو بیٹھتی ہے اور کلیشے میں تبدیل ہوتی ہے، اس لیے پیچیدہ تجربات کے موثر اظہار کے لیے روایتی زبان ساتھ نہیں دیتی۔ اس موقع پر شاعر کو زبان کے نادیدہ معنوی الفاظ کو دریافت کرنے کے لیے گہری لسانی آگاہی سے متصف ہونا لازمی ہے، ایک بڑا شاعر جب یہ دیکھتا ہے کہ روایتی زبان اس کے پیچیدہ تجربات کا ساتھ نہیں دے پا رہی ہے، تو وہ زبان کو حسبِ ضرورت بدل دیتا ہے، اس عمل میں استعارہ کاری معجزے کر دکھاتی ہے، استعارہ متوافق خیالات ہی کے نہیں، بلکہ متخالف خیالات کے انضمام کو بھی ممکن بناتا ہے۔ اور اس طرح سے زبان تشکیل و تعمیر کے نئے نئے مراحل سے گزرتی ہے، اور شاعر کے ہاتھوں ایک نئی تخلیقی لسانیات جنم لیتی ہے، یہ کام میرؔ غالبؔ انیسؔ اور اقبالؔ نے انجام دیا ہے۔ زبان کے اس تخلیقی برتاؤ سے شعری زبان موسیقی کی طرح نادیدہ جہات کی جانب سفر کرنے کے رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ اختر الایمان نے زبان کے شعری برتاؤ میں اپنی

غیر معمولی لسانی آگہی کا ثبوت دیا ہے انہوں نے جہاں ایک طرف فارسیت آمیز الفاظ مثلاً سنگ درماناں، سیاہ خانۂ ہستی، دشت فراموشی اور ابدگیر کی نادرہ کار استعارہ سازی سے زبان کی تقدیر بدل دی ہے، وہاں انہوں نے روزمرہ میں استعمال ہونے والے الفاظ کا بلا تکلف استعمال کیا ہے مثلاً دکھ، نیند، دیئے، آہ، درد، زندگی، خزاں، بہار، پھول، آنسو، دعا، بستی، ندی، آشا، شام، چہرہ اور نقش وغیرہ

اس طرح سے انہوں نے جو شعری لسانیات ترتیب دی ہے وہ ایک نیا اور معنی خیز آمیزہ بن گئی ہے، جہاں جہاں ان کی وضع کردہ زبان شعری مقصدیت کے انتقال میں مدد نہیں دیتی، وہاں زبان کے بجائے شاعر کے شعور نقد کی کوتاہی کا پتہ ملتا ہے، جو زبان کی وضاحت کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ بہرکیف اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اختر الایمان نے زبان کے خلاقانہ برتاؤ کے ضمن میں مجتہدانہ رویے کا اظہار کیا ہے۔ اور یہ ایک بلند پایہ فنکار ہی کر سکتا ہے۔

ان کی شاعرانہ عظمت بالخصوص ایسی نظموں میں آشکار ہو جاتی ہے جو علامتی نظام کی تشکیل کرتی ہے۔ ایسی نظموں میں داخلی تخلیقی دباؤ کے تحت ان کے شعوری طور پر منتخبہ موضوعات بھی، تقلیب کے مرحلے سے گزرتے ہیں اور موضوعات کے بجائے شعری تجربہ کی کثیر الجہتی نمایاں ہو جاتی ہے۔

بہرحال ان کی جو نظمیں اختصار، ارتکاز اور تعمیر کی خصوصیات کی حامل ہیں وہ ایک علامتی فضا کو خلق کرتی ہیں، لیکن ایسی علامتی نظموں میں جن میں تفصیل و توضیح کے عناصر دخیل ہو گئے ہیں، مثلاً پرانی فصیل یا مسجد، شدت تاثر کی کمی واقع ہوتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ وہ اکثر نظموں میں سوچے سمجھے گئے موضوعات اور واقعات ہی کی بازآفرینی کرتے ہیں، لیکن ان میں اور دیگر موضوعی نظم نگاروں میں یہ فرق ہے کہ وہ موضوع کو اپنی شخصیت کا حصہ بنا کر اسے احساس میں تحلیل کرتے ہیں اور پھر اپنی احساساتی لہروں کو تابناک پیکروں میں قابل شناخت بناتے ہیں اور یہ تخلیقی انداز صرف ان سے ہی مختص ہے۔

کہا گیا ہے کہ طفلی کے ایام میں جہاں فطرت کا حسن دشادابی تھا۔ وہاں بارہ منزل کی عمارت کھڑی ہے۔ کرم کتابی ایک ناکام نظم ہے۔ اس میں شعوری طور کرم کتابی کی تضحیک کی گئی ہے۔ اور عام لوگوں کو زندہ قرار دیا گیا ہے، یہ نظم جوش کی یاد دلاتی ہے جو تضیع الفاظ کا ناخوشگوار تاثر پیدا کرتی ہے۔ اس میں ایک عجیب افسانہ کو بیان کرنے کے باوجود کوئی بات نہیں بنتی اور نظم برہنہ گوئی کی مثال بن جاتی ہے۔

تاہم بعض جگہوں پر یہ نثری اجزا اتنے قلیل ہیں کہ نظم کی علامتی پیکر تراشی پر اثر انداز نہیں ہوتے بلکہ پیکروں کی تابناکی کو پس منظر کی دھندلاہٹ کے CONTRAST کی مدد سے زندہ و تابندہ بناتی ہے۔ اس کا اندازہ ان کی مختصر نظموں سے ہو سکتا ہے۔

ایک بڑے فنکار کی خوبی یہ ہے کہ وہ تجربات کی پیچیدگی اور گوناگونی پر محیط ہوتا ہے لیکن اس کی مشکل یہ ہے کہ نہ چاہتے ہوئے بھی اسے مروجہ یا روایتی شعری زبان ہی پر تکیہ کرنا پڑتا ہے، چونکہ زبان کثرتِ استعمال اور امتدادِ زمانہ سے اظہاریت کی قوت کھو بیٹھتی ہے اور کلیتے میں تبدیل ہوتی ہے، اس لیے پیچیدہ تجربات کے موثر اظہار کے لیے روایتی زبان ساتھ نہیں دیتی۔ اس موقع پر شاعر کو زبان کے نادیدہ معنوی الفاظ کو دریافت کرنے کے لیے گہری لسانی آگاہی سے متصف ہونا لازمی ہے، ایک بڑا شاعر جب یہ دیکھتا ہے کہ روایتی زبان اس کے پیچیدہ تجربات کا ساتھ نہیں دے پا رہی ہے، تو وہ زبان کو حسبِ ضرورت بدل دیتا ہے، اس عمل میں استعارہ کاری معجزے کر دکھاتی ہے، استعارہ متوافق خیالات ہی کے نہیں، بلکہ متخالف خیالات کے انضمام کو بھی ممکن بناتا ہے۔ اور اس طرح سے زبان تشکیل و تعمیر کے نئے نئے مراحل سے گزرتی ہے، اور شاعر کے ہاتھوں ایک نئی تخلیقی لسانیات جنم لیتی ہے، یہ کام میر، غالب، انیس اور اقبال نے انجام دیا ہے۔ زبان کے اس تخلیقی برتاؤ سے شعری زبان موسیقی کی طرح نادیدہ جہات کی جانب سفر کرنے کے رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ اختر الایمان نے زبان کے شعری برتاؤ میں اپنی

غیر معمولی لسانی آگہی کا ثبوت دیا ہے انہوں نے جہاں ایک طرف فارسیت آمیز الفاظ مثلاً سنگ درماں، سیاہ خانہ، مستی، دشت فراموشی اور ابدگیر کی نادرہ کار استعارہ سازی سے زبان کی تقدیر بدل دی ہے، وہاں انہوں نے روزمرہ میں استعمال ہوتے والے الفاظ کا بلا تکلف استعمال کیا ہے مثلاً دکھ، نیند، دیئے، آہ، درد، زندگی، خزاں، بہار، پھول، آنسو، دعا، بستی، ندی، آس، شام، چہرہ اور نقش وغیرہ۔

اس طرح سے انہوں نے جو شعری لسانیات ترتیب دی ہے وہ ایک نیا اور معنی خیز آمیزہ بن گئی ہے، جہاں جہاں ان کی وضع کردہ زبان شعری مقصدیت کے انتقال میں مدد نہیں دیتی، وہاں زبان کے بجائے شاعر کے شعور نقد کی کوتاہی کا پتہ ملتا ہے، جو زبان کی وضاحت کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ بہرکیف اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اختر الایمان نے زبان کے خلاقانہ برتاؤ کے ضمن میں مجتہدانہ رویے کا اظہار کیا ہے۔ اور یہ ایک بلند پایہ فنکار ہی کر سکتا ہے۔

ان کی شاعرانہ عظمت بالخصوص ایسی نظموں میں آشکار ہو جاتی ہے جو علامتی نظام کی تشکیل کرتی ہے۔ ایسی نظموں میں داخلی تخلیقی دباؤ کے تحت ان کے شعوری طور پر منتخبہ موضوعات بھی، تقلیب کے مرحلے سے گزرتے ہیں اور موضوعات کے بجائے شعری تجربہ کی کثیر الجہتی نمایاں ہو جاتی ہے۔

بہر حال ان کی جو نظمیں اختصار، ارتکاز اور تعمیر کی خصوصیات کی حامل ہیں وہ ایک علامتی فضا کو خلق کرتی ہیں، لیکن ایسی علامتی نظموں میں جن میں تفصیل وتوضیح کے عناصر دخیل ہو گئے ہیں، مثلاً پرانی فصیل یا مسجد، شدت تاثر کی کمی واقع ہوتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ وہ اکثر نظموں میں سوچے سمجھے گئے موضوعات اور واقعات ہی کی بازآفرینی کرتے ہیں، لیکن ان میں اور دیگر موضوعی نظم نگاروں میں یہ فرق ہے کہ وہ موضوع کو اپنی شخصیت کا حصہ بنا کر اسے احساس میں تحلیل کرتے ہیں اور پھر اپنی احساساتی لہروں کو تابناک پیکروں میں قابل شناخت بناتے ہیں اور یہ تخلیقی انداز صرف ان سے ہی مختص ہے۔

کارگاہِ سخن

ناصر کاظمی

ناصر کاظمی کی غزل کے لسانی برتاؤ کا ایک خلقی اور امتیازی وصف اس کی برجستگی ہے. شعر کہتے ہوئے
کہیں سے بھی یہ ظاہر نہیں ہو پاتا کہ وہ اپنی طبیعت پر دباؤ ڈال رہے ہیں یا کسی قسم کا جبر کرتے ہیں، بلکہ ان
کے اشعار خودرَو پودوں کی طرح اگتے ہیں اور فضا رنگ اور روشنی سے منور ہو جاتی ہے یہ برجستگی اور آمد
جیسا شاعر کے غیر معمولی گداز، رچاؤ اور انہماک کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تخلیق شعر کے عمل میں شعوری کاوش
کو کلیتہً خارج نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ اس کاوش کی ماہیت اور حجم کے بارے میں قطعیت سے کچھ کہنا
ممکن نہیں، یہ معاملہ بالکل نجی نوعیت کا ہے اور ہر شاعر کے یہاں اس کی خالصتاً نجی صورت ہی رہتی
ہے۔ کولرج پر "کبلا خان" عالم خواب میں نازل ہوئی اور دروازے پر دستک ہونے کی بنا پر ناتمام
رہ گئی "غالب صریر خامہ کو نوائے سروش قرار دیتے ہیں۔ اس کے برعکس ایسے شعرا بھی ہیں جو کافی سوچ
بچار اور ذہنی کد و کاوش سے کام لے کر شعر کی تکمیل کرتے ہیں۔ ناصر کاظمی کا کون سا طریقہ رہا ہے، اس
کے بارے میں معتبر شہادتوں کی عدم موجودگی میں وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے، ایک دفعہ شعر سے
"زور آزمائی" کا ذکر کر کے انہوں نے اس بات کی طرف ضرور اشارہ کیا ہے کہ ان کے یہاں
شعر گوئی تمام تر نزولی کردار نہیں رکھتی، بلکہ وہ شعوری عمل سے اپنے باطن میں اگنے والے تجربے کو موثر
اور موزوں قالب عطا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس کے باوجود کہیں سے کہیں تک ان کی شاعری

پُرتکلف یا بوجھل ہونے کا احساس نہیں دلاتی' اندازہ کرلینا چاہیئے کہ ان کی شعری حسیت میں کتنی نفاست اور برجستگی ہے اور ان کو زبان پر کتنی غیر معمولی قدرت ہے۔

یہ برجستگی ان اشعار میں خاص طور پر جاذب توجہ بن جاتی ہے' جو فارسی ترکیبوں سے پاک ہیں' رہے وہ اشعار جن میں فارسی تراکیب کا اجتماع ہے۔ غالب کے تلم زد اشعار کی یاد نہیں دلاتے' یعنی "شمار سبحہ" والے انداز سے بالکل الگ ہیں' وہ روایت زدگی سے بھی مبرا ہیں' واقعہ یہ ہے کہ ایسے اشعار میں بھی ان کی جودت طبع اپنا رنگ دکھاتی ہے' اصل میں ناصر کاظمی کی بے ساختگی ادا کا بنیادی راز یہ ہے کہ وہ مجرد خیالات سے نہیں بلکہ ٹھوس اشیاء سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ انہیں حیرت انگیز طریقے سے شیئت میں خیالات کی جلوہ گری ملتی ہے' وہ تخلیقی عمل کے لمحوں میں سوچتے ہیں بلکہ دیکھتے ہیں اور ہمیں بھی تصویر کاری کے زندہ مکمل اور متحرک نمونوں کا مشاہدہ کراتے ہیں۔

کڑے کوسوں کے سناٹے ہیں لیکن ___ تری آواز اب تک آرہی ہے

نگاہ یاس کو نیند آرہی ہے ___ مژہ پر اشک بوجھل ہو گئے ہیں

رین اندھیری ہے اور کنارا دور ___ چاند نکلے تو پار اتر جائیں

دل تو مرا اداس ہے ناصر ___ شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

کسی کلی نے بھی دیکھا نہ آنکھ بھر کے مجھے ___ گذر گئی جرس گل اداس کر کے مجھے

اور یہ فارسیت آمیز اشعار :-

پھر کسی صبح طرب کا جادو ___ پردۂ شب سے ہویدا ہو گا

گل زمینوں کے خنک رمنوں میں ___ جشن رامشگری برپا ہو گا

ابھی وہ دشت منتظر ہیں مرے ___ جن پر تحریر پائے ناقہ نہیں

ہم سے روشن ہے کارگاہ سخن ___ نفس گل ہے مشک بو ہم سے

دم مہتاب فشاں سے ناصر ___ آج تو رات جگا دی ہم نے

ان اشعار میں صبح طرب' پردۂ شب' گل زمینوں' خنک رمنوں' جشن رامشگری' چمن آرا' گل شتاب

ابلقِ صبح، شاخِ شعاعِ خورشید، نکہتِ گل، تحریرِ پائے ناقہ، کارگاہِ سخن، نفسِ گل اور دمِ مہتاب فشاں جیسی ترکیبیں ان کی فارسی دانی کو ظاہر کرتی ہیں، فارسی زبان کا علم ان کی شاعری کی برجستگی کو مجروح نہیں کرتا۔ یہ ترکیبیں شعر کے سیاق و سباق میں ٹھیک بیٹھتی ہیں اور شعر کلی طور پر بے ساختگی اور تازگی کا احساس دلاتا ہے۔ چند اور ترکیبیں یہ ہیں۔ یہ شاعر کی جودتِ طبع کی روشن مثال ہیں۔

فرصتِ آلامِ دوراں، خوفِ بے مہریٔ خزاں، موسمِ طرب، شہرِ ماضی، شبنمِ زمزمہ پا، کاروانِ گل دریچاں، اوراقِ گل، پردۂ گل، طلسمِ کم نگاہاں، شامِ وصالِ یار، معمورۂ غم، اور ملکِ سخن وغیرہ

ناصر کاظمی کے اشعار کی بے ساختگی اور برجستگی اُن کی انفرادیت کو مستحکم کرتی ہے۔ غزل دشمنی کے زمانے میں غزل کو آورد اور گرانباری سے پاک و صاف کر کے اس کے فطری حسن کی بحالی کی طرف توجہ کر کے ناصر کاظمی نے اہم کارنامہ انجام دیا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ موجودہ صدی میں حسرت، فانی، یگانہ، جگر اور فراق کے مقابلے میں انہوں نے غزل کو ایک نیا تخلیقی موڑ دینے میں نمایاں حصہ ادا کیا ہے اور صحیح معنوں میں غزل کی احیا کی ہے اور کلیم الدین احمد کے اس اعتراض کو کہ غزل نیم وحشی صنف ہے، کھوکھلا ثابت کیا ہے۔ ان کا اندازِ صفائی کے باوجود وضاحت کو راہ نہیں دیتا اور نہ ہی ابہام سے قطع تعلق کرتا ہے۔ یہ گویا "منہ اندھیرے کھلے ہوئے پھول ہیں جو اپنی تازگی، رنگ، خوشبو، جھلملاہٹ اور نور و سایہ کا سحر جگاتے ہیں اور "خیال و خواب" کی جادوئی تصویروں میں جان ڈالتے ہیں:

یہ شب، یہ خیال و خواب تیرے   کیا پھول کھلے ہیں منہ اندھیرے

یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ بہت کم لفظوں کی مدد سے خیال و خواب کی متنوع تصویریں سجاتے ہیں، اس سے بھی زیادہ حیرت کی بات یہ ہے کہ وہ مستند یا روایتی لفظیات کے بجائے عام طور پر روزمرہ کی زبان میں بولے جانے والے سیدھے سادھے الفاظ کو برتتے ہیں ــــــ جانے پہچانے الفاظ، لیکن جن کے نادیدہ امکانات سے ہم ناآشنا ہیں، روزمرہ کی زبان میں معنی و مفہوم قطعی، جامد اور سکہ بند ہوتے ہیں، کثرتِ استعمال سے لفظوں کے

معنوی ارتعاشات بکھ جاتے ہیں۔ ہر لفظ کے وہی معنی مراد لئے جاتے ہیں جو عادتاً اس سے منسلک ہو جاتے ہیں۔ اس حقیقت کے پیش نظر کسی شاعر کا مسلمہ ادبی زبان سے انحراف کرکے، عام زبان کو گلے لگانا، اس کے گہرے لسانیاتی شعور کا پتہ دیتا ہے۔ لفظ کے مخفی معنوی منطقوں کے ساتھ ساتھ اس کے لسانی اور صوتی پہلو بھی تحقیق طلب ہوتے ہیں۔ چنانچہ شاعر کو لفظ کے اندر خوابیدہ یا بیدار موزونیت اور آہنگ کی نازک تھرتھراہٹوں کو مس کرنا ہوتا ہے، وہ لفظوں کے مناسب انتخاب، ان کی ترتیب، غنائیت، ردیف وقافیہ کی ترنم ریزی اور لہجے کے آہنگ سے تجرباتی دائروں کو جنم دیتا ہے، ناصر کاظمی راشد یا مجید امجد کی عالمانہ زبان استعمال کرنے کے بجائے سادہ، بے تکلف اور مانوس زبان استعمال کرتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے وہ ارادی سعی یا منصوبہ بندی سے کام نہیں لیتے، جیسا کہ بعض مواقع پر عظمت اللہ خان کے یہاں ہندی آمیز زبان کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ دراصل زبان کے برتاؤ کا قدرتی عمل ہے۔ نتیجے میں لفظ مروجہ اور قطعی معنی کا پابند ہونے کے بجائے تلازمات سے معمور ہوتا ہے، اور حرکت اور بالیدگی سے آشنا ہوتا ہے، چنانچہ چہرہ، گھر، دیوار، ساون، پون، پتے، پازیب، رت، پھول، کاگا، آنگن، بوند، بادل، دھوپ، نگری، شام، خط، کھڑکی، پیاس، تھکن، دیا، مٹی، سفر، برف، ہوا، رستہ، کھیت، بستی، درخت، رات، گلاب، ہجر، بارش، خوشبو، آہٹ، پتھر، چشمہ، گگن، آشیاں اور جنگل جیسے الفاظ معنی و مفہوم کے نادیدہ امکانات کو جگاتے ہیں۔

تخلیقی زبان پیکر، استعارہ، علامت اور تشبیہ سے تشکیل پاتی ہے۔ اپنے وضاحتی اور عقلی کردار کی وجہ سے تشبیہ کی اہمیت صد درجہ گھٹ گئی ہے، جدید شعراء تشبیہاتی انداز سے احتراز کرکے تخلیقی زبان کی دوسری صنعتوں سے کام لیتے ہیں۔ پیکر ان میں بہت اہم کردار انجام دیتا ہے۔ یہ شعر کی تزئین نہیں بلکہ اس کا ناگزیر حصہ ہے۔ پیکر داخلی اور محسوساتی تجربات کی مصورانہ پیش کش کا کام کرتا ہے۔ ایذرا پاؤنڈ، جو موجودہ صدی میں پیکریت کا امام مانا جاتا ہے۔ مصورانہ پیش کش پر زور نہیں دیتا، وہ جذباتی پیچیدگی کی لمحاتی صورت گری کو لازمی قرار دیتا ہے۔ یہ صورت گری ایسی ہو کہ حواس خمسہ میں ایک یا ایک سے زائد حواس متاثر ہوں۔ گویا یہ ضروری نہیں کہ پیکر محض بصری ہو

یہ کسی بھی داخلی کیفیت، تصور، خیال یا حالت کی تجسیم کاری کرتا ہے، استعارہ شعری زبان کا ایک بہت ہی اہم اور ناگزیر عنصر ہے۔ یہ شعری زبان کا کوئی خارجی یا آرائشی سامان جو عاید کیا جائے۔ نہیں ہے بلکہ زبان کی خاصیت ہے، شعری زبان بنیادی طور پر تخیلی تجربوں کی شناخت کے عمل کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آتی ہے۔ یہ زبان لازماً استعاراتی اور پیکری صورت اختیار کرتی ہے۔

ناصر کاظمی کے لسانی شعور کی گہرائی سے انکار ممکن نہیں، وہ عام زبان کو تخلیقی شدت سے معمور کرتے ہیں، ان کے یہاں زبان کا برتاؤ باغیانہ رویے کے تابع نہیں، وہ باغی نہیں، مجدت پسند ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں میرا جی، راشد یا حالیہ برسوں میں افتخار جالب کی طرح زبان کو بے رحمی سے الٹ پلٹ کرنے کا جارحانہ رویہ نہیں ملتا، وہ متضاد اور شکستہ پیکروں سے کوئی ذہنی مناسبت نہیں رکھتے، وہ غیر مانوس الفاظ بھی استعمال نہیں کرتے، پہلی بارش کی غزلوں میں تو ترکیب سازی کا میلان بھی ماند پڑ گیا ہے، سیدھے سادے، گنے چنے اور مٹھی بھر الفاظ اُن کا کل سرمایہ ہیں۔ وہ تخیل کی کیمیاگری سے ان کو روشنی کے تھرتھراتے پیکروں میں تبدیل کرتے ہیں —— شفّاف پُراسراریت سے معمور پیکر۔

اب نہ چمکیں گی اندھیری راتیں   چاند نکلا چمنستاں سے چمکے
کیا کوئی آبلہ پا آتا ہے   آج کیوں خارِ بیاباں چمکے

پیکر تراشی ان کے شعری مزاج کا قدرتی اظہار ہے، وہ حسیاتی طور پر ہمیشہ بیدار رہے۔ اسی لیے وہ شاعری کے علاوہ موسیقی اور مصوری سے اپنے لاشعوری رشتے کی توثیق کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"میں تو موسیقی اور مصوری کو بھی اپنی روایت سمجھتا ہوں، اس کی وجہ یہ ہے کہ مصوری اور موسیقی انسانی تہذیب کے لاشعور میں محفوظ رہتی ہیں، اور ان کے شعور کا اظہار شاعری ہے...... موسیقی اور مصوری شاعری کی آنکھیں ہوئیں۔"

اس اقتباس سے دو بنیادی باتیں ابھرتی ہیں۔ اول یہ کہ شعری روایت فنون کے قانون

میں تقسیم نہیں کی جاسکتی' یہ فنونِ لطیفہ کے کلی تصور سے منسلک ہے۔ یہ ارادی سعی یا اخذ و اکتساب پر انحصار نہیں رکھتی' بلکہ انسانی تہذیب کے لاشعور سے پیوستہ ہے اور نسل بعد نسل اپنا سفر جاری رکھتی ہے' دوم' شاعری حقیقت کا ادراک اور مشاہدہ موسیقی اور مصوری کے توسط سے کرتی ہے' یہ "شاعری کی آنکھیں" ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعری میں جو حقیقت پیش ہوتی ہے وہ باصرہ اور سامعہ کی حس لطیف رکھتی ہے۔ اس طرح سے ناصر کاظمی نے شعری زبان کے ایک بنیادی راز یعنی پیکریت سے آگہی حاصل کی ہے' ان کے پیکر بیک وقت بصری' سمعی' شامی' اور لمسی کیفیات کو متحرک کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو :-

گل ریز میری نالہ کشی سے ہے شاخ شاخ

شفقی ہو گئی دیوارِ خیال

پلک اُٹھاتے ہی چنگاریاں برستی ہیں

چندر کرن سی انگلی انگلی

شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے۔

پہلے مصرعے میں شاخ شاخ کا گلریز ہونا بصری تجربہ ہے' "گل ریزی" اور "نالہ کشی" حرکی اور استماعی پیکر ہیں۔ گل ریزی کے پیکر میں شامہ کی کیفیت بھی موجود ہے' دوسرے مصرعے میں "شفقی" بصری پیکر ہے اور "دیوارِ خیال" لمسی تجربے کو راہ دیتا ہے' کیونکہ دیوار چھوئی جاسکتی ہے اور چھونے کا تصور اس سے وابستہ ہے۔ تیسرے مصرعے میں حرکی بصری اور حاری پیکر ہیں۔ پلکوں سے چنگاریوں کا برسنا حرکت اور حرارت کی کیفیات کو اُبھارتا ہے' اس کی بصری حیثیت تو ظاہر ہے ہی' چوتھے مصرعے میں چندر کرن سی انگلی انگلی بیک وقت حرکی۔ بصری اور لمسی تجربوں پر محیط ہے' آخری مصرعے میں بصری تجربے کے علاوہ استماعی کیفیت بھی موجود ہے' حواس کو متاثر کرنے کا یہ عمل ذیل کے اشعار کی پیکریت میں بھی نمایاں ہے :-

۱۔ آنکھ جھپکوں تو ۔۔۔ برسیں ۔۔۔ سانس کھینچوں تو رگ جاں چھلکے

۲۔ دھوپ کے لال ہرے ہونٹوں نے ۔۔۔ تیرے بالوں کو چوما تھا

۳۔ بھولی نہیں اس رات کی دہشت ۔۔۔ چرخ پہ جب تارا ٹوٹا تھا

۴۔ ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر ۔۔۔ اداسی بال کھولے سو رہی ہے

۵۔ پھر چمکنے لگیں سونی راہیں ۔۔۔ ساربانوں کی صدا پھر آئی

ان اشعار میں پیکر تراشی کا ایک ایسا نادر اور امتزاجی عمل موجود ہے۔ جو قریب قریب تمام حواس خمسہ کو متحرک اور متاثر کرتا ہے۔ شعر ۱ میں آنکھ جھپکوں، تارے برسیں، سانس کھینچوں اور رگ جاں چھلکے، میں بصری اور استماعی تجربوں کے ساتھ ساتھ حاری اور حرکی پیکریت کا احساس ملتا ہے۔ شعر ۲ میں بصری پیکر رنگوں کے تنوع کے ساتھ موجود ہے، ساتھ ہی لمسی، شامی اور لذتی کیفیات بھی اسے خواں لغمت بناتی ہیں، ۳ میں بصری، استماعی اور حرکی پیکر ہیں۔ تارے کا ٹوٹنا اور رات کی دہشت سمعی اور حرکی پیکریت ہے ۴ میں گھر کی دیواروں اور بال کھولے ہوئے شامی، لمسی اور بصری پیکر ہیں۔ شعر ۵ میں سونی راہیں اور ساربانوں کی صدا دونوں استماعی پیکر ہیں اور سونی راہوں کا چمکنا بصری تجربے پر دال ہے۔

شعری عمل میں استعارہ واقعتاً ایک وجدانی کیفیت کا زائیدہ ہوتا ہے۔ یہ عقلی یا ارادی عمل کے تابع نہیں ہوتا۔ اسی لئے بعض لوگ اسے لاشعوری قرار دیتے ہیں، ناصر کاظمی کی شاعری کسی پیغام یا نظریے کی ترسیل کی پابند نہیں ہے، ایک ایسے دور میں جبکہ شاعری سماجی پروپیگنڈے میں بدل گئی تھی، اس کے اصلی کردار کی شناخت کرنا اور تمام عمر اسے استحکام عطا کرنا ان کے سچے شعری شعور پر دلالت کرتا ہے وہ غیر محسوس طریقے سے تخلیقی عمل کے تحت تجربے کے مختلف اور متضاد اجزا استعارے کی صورت میں ڈھال کر مشابہت و مطابقت کا پہلو پیدا کرتے رہے اور یہ معجزاتی عمل اتنی آسانی اور فندرتی پن کے ساتھ واقع ہوتا ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ عالم غیب سے القا ہوا ہے ان کے استعارے اسی لئے تازگی اور ندرت رکھتے ہیں، وہ مختلف اشیاء کو ایک دوسرے پر

اس طرح منطبق کرتے ہیں۔ کہ نئے تصورات خلق ہوتے ہیں۔

ریت کے پھول، آگ کے تارے

تری ہنسی کے گلابوں کو کوئی چھو نہ سکا

کشتیوں کی لاشوں پر

تنہائی کے آتش داں میں

آگ کی محل سرا کے اندر

سرخ چناروں کے جنگل میں

علامت بھی استعارہ کی طرح بنائی نہیں جاتی۔ یہ اس وقت معرض وجود میں آتی ہے۔ جب تخلیقی شعلگی میں شعور اور لاشعور کی سرحدیں پگھل جاتی ہیں، اور لامتناہیت کے عالم میں شعری تجربہ خارجی پیکر میں منتقل ہوتا ہے، اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ اس میں روح عصر کے ساتھ ساتھ اجتماعی لاشعور اپنے تاریخی ارتقاء کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ اس کے معنی میں غیر نظیت اور ابہام ہوتا ہے اور قاری اپنی فہم اور ادراک کے مطابق اس سے اخذ مطلب کرتا ہے۔

غزل بنیادی طور پر علامتی صنف ہے، اس میں راست گفتاری کے بجائے رمزی اظہار کی اہمیت مسلم ہے۔ متقدمین کے یہاں غزل کے اکثر و بیشتر الفاظ اور پیکر علامتی معنویت پر محیط رہے ہیں۔ میر، غالب اور درد کے یہاں علامتی پیرایہ بیاں کی توسیع پذیری ملتی ہے۔ علامت کا تصور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب لفظ سے اس کے اوپری یا لغوی معنی کے علاوہ دیگر معانی مراد لئے جائیں۔ کلاسیکی شعراء میں ایسے ناموں کی تعداد خاصی ہے جو ارادی سعی سے ایسے الفاظ برتتے ہیں جو ایک سے زائد معانی کو ادا کر سکیں، یہ گویا علامت سازی کا عمل ہے ——— ایک میکانکی عمل، اس کے برعکس، علامتی طرز کی سچی پہچان یہ ہے کہ یہ خیال یا تجربے پر اوپر سے لادا نہیں جاتا، یہ دراصل خیال یا تجربے کی ماہیت ہے ——— اس کا اصلی وجود، یہ کہنا غلط نہیں کہ شاعر کی فکر ہی علامتی ہوتی ہے۔ بطن شاعر میں پھوٹنے والا تجربہ ہی علامتی ہوتا ہے اور جب وہ اپنے

ناگزیر پیکر میں ڈھل جاتا ہے، تو علامتی شعر کہلاتا ہے، ناصر کاظمی کے یہاں علامت نگاری کا ایسا ہی فطری اور جبلی انداز ملتا ہے، یہ انداز اس لئے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ کیونکہ ان کے زمانے میں لال سویرا، پرچم اور منزل جیسی علامتیں سکۂ رائج الوقت تھیں۔

علامت نگاری اس وقت شاعر کے اسلوب کا ناگزیر حصہ بن جاتی ہے، جب اس کے تجربات وجود، معاشرت اور کائنات کے پیچیدہ مسایل سے گتھے ہوئے ہوں، انسانی شعور ارتقاء کا پابند ہے اور ہر نیا دور چونکہ نئے اور پیچیدہ مسایل لے کر آتا ہے، اس لئے ذہنی ادراک کی توسیع اور تشدید ایک قدرتی امر ہے، ناصر کاظمی واقعتاً انسانی تاریخ کے ایک بہت ہی پیچیدہ اور نازک موڑ پر سامنے آئے ان کی شعری حسیت میں پیچیدگی اور گہرائی پیدا ہوئی، اس لئے ان کے یہاں راست گفتاری نہیں ملتی، اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں کہ ان کی شاعری صرف عصری واقعات کے گرد گھومتی ہے۔ ان کی علامتی فکر وقتی اور عصری حالات کی پابند نہیں، عمل تخلیق میں جب شخصیت کی داخلی اور خارجی سرحدیں پگھلتی ہیں تو ایک بے نام تجریدیت جنم لیتی ہے اس تجریدیت کی تجسیم کاری ہی علامت نگاری کے لئے زمین ہموار کرتی ہے۔ ذیل کے اشعار میں علامتیت کا یہی انداز نمایاں ہے:

یہ اندھیرے سلگ بھی سکتے ہیں ۔۔۔ تیرے دل میں مگر وہ شعلہ نہیں

آتی رت مجھے روئے گی ۔۔۔ جاتی رت کا جھونکا ہوں

کنج میں بیٹھے ہیں چپ چاپ طیور ۔۔۔ برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے

آج کی رات نہ سونا یارو ۔۔۔ آج ہم ساتواں در کھولیں گے

ساری بستی سوگئی ناصر ۔۔۔ تو اب تک کیوں جاگ رہا ہے

مندرجہ بالا اشعار میں اندھیرے، شعلہ، رت، کنج، طیور، برف، رات، در اور اسی طرح دوسرے الفاظ گگن، پرندہ، طوفان، گھاس، آندھی اور پھول علامتی نوعیت کے ہیں، روزمرہ میں بولے جانے والے سادہ الفاظ کے علامتی امکانات کو دریافت کرنا آسان یا معمولی کام نہیں، یہ کام ارادی سعی کا نہیں، بلکہ وجدانی عمل کا مرہون ہے۔

اک بستی سے آتی ہیں آوازیں زنجیروں کی
شعلہ سا پیچ و تاب میں دیکھا جانے کیا اضطراب میں دیکھا

ان اشعار میں زنجیریں، شعلہ اور پرندہ کلیدی علامتیں ہیں، علاوہ ازیں، ہر شعر کا لسانی نظام علامتیت پر استوار ہے جو معنی و مطالب کی غیر قطعیت کو راہ دیتا ہے۔

آیئے اب ہم ناصر کاظمی کی چند کلیدی علامتوں کا مطالعہ کریں۔

عام طور پر نقادوں نے ان کے یہاں رات، شہر، گھر، پانی اور آواز کی علامتوں کی نشاندہی کی ہے۔ یہ الفاظ ان کی شاعری میں تواتر کے ساتھ ملتے ہیں اور علامتی معنویت حاصل کرتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان الفاظ کی علامتیت کثرت استعمال (FREQUENCY) کی میکانکی گنتی کے تابع ہے، ظاہر ہے کہ علامتیت کا تصور اس سے پیدا نہیں ہوتا، اصل میں لفظ اپنے سیاق و سباق میں علامتی جہات پر حاوی ہو جاتا ہے، ناصر کاظمی کے یہاں متواتر استعمال ہونے والے الفاظ بھی سیاق و سباق میں علامتی ہو جاتے ہیں، ان کی شخصیت میں جو درد، محرومی اور افسردگی اور جو گم گشتگی اور بے نوائی ہے، وہ اتنی شدید ہو جاتی ہے کہ اس کا راست اظہار ممکن نہیں، کہیں کہیں وہ راست بیانی سے بھی کام لیتے ہیں۔ مگر ایسا کرتے ہوئے بھی ان کی آواز ایک گھٹی ہوئی چیخ بن جاتی ہے۔

ہم بھلا چپ رہنے والے تھے کہیں ہاں مگر حالات ایسے ہو گئے
آج تو وہ بھی کچھ خموش سا تھا میں نے بھی اس سے کوئی بات نہ کی

لیکن یہ انداز ان کے اظہار کا شناخت نامہ نہ بن سکا، وہ تجربات کے نازک سے نازک پہلوؤں اور ان کے تلازمات کو جگانے میں اپنی انفرادیت منوا لیتے ہیں، یہ مرحلہ شاعر کے لئے بہت ہی اہم اور فیصلہ کن ہوتا ہے۔ اس لئے کہ اس موڑ پر اظہار بدل جاتا ہے، اب ایک غیر مانوس راستے کا سفر در پیش ہوتا ہے، یہ کٹھنائیاں تو رکھتا ہے مگر نئی منزلوں کی بشارت بھی دیتا ہے۔ فانی اور حسرت اسلوب کے بیانیہ انداز سے چپکے رہے، اس لئے فکر و خیال کے وہ نازک پہلو ان کی مٹھی میں نہ آسکے، جو ان کی شعری انفرادیت کو قائم کرتے، ناصر کاظمی اس مرحلے پر پہنچکر بہت

آسانی، قدرتی پن اور بے تکلفی سے اظہار کے علامتی انداز کی جانب رجوع کرتے ہیں۔ کلیدی علامتوں میں رات کو لیجیے، یہ تخلیقیت، اسراریت، اجنبیت، ویرانی، اداسی، لاتعلقی اور غریب الوطنی کے احساسات کا گنجینہ بن جاتی ہے۔

بھیگ چلیں اب رات کی پلکیں ـــــ تو اب تھک کر سو یا ہوگا
رات بھر شہر میں بجلی سی چمکتی رہی ہم سوتے رہے ـــــ وہ تو کہیئے کہ بلا سر سے ٹلی ہم نفسو شکر کرو
اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں ـــــ آ اے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں
یہ ٹھٹھری ہوئی لمبی راتیں کچھ پوچھتی ہیں ـــــ یہ خامشی آواز نما کچھ کہتی ہے
بازار بند، راستے سنسان بے چراغ ـــــ وہ رات ہے کہ گھر سے نکلتا نہیں کوئی
شہر سوتا ہے، رات جاگتی ہے ـــــ کوئی طوفاں ہے پردہ در خاموش

اسی طرح شہر انسانی قدروں کی پامالی کی علامت بن کے ابھرتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

پتھر کا وہ شہر بھی کیا تھا ـــــ شہر کے نیچے شہر بسا تھا
پیڑ بھی پتھر پھول بھی پتھر ـــــ پتا پتا پتھر کا تھا!
چاند بھی پتھر جھیل بھی پتھر ـــــ پانی بھی پتھر لگتا تھا
لوگ بھی سارے پتھر کے تھے ـــــ رنگ ان کا پتھر جیسا تھا

ان اشعار میں پتھر کے شہر کا استعارہ جو تسلسل کے ساتھ موجود ہے۔ علامتی معنویت کو ابھارتا ہے، یہ شہر، جہاں فطرت کے مظاہر و موجودات بھی پتھر کے ہیں اور لوگ بھی پتھر کے ہیں، بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے، یہ شہر موجودہ مشینی دور میں روحانی بنجر پن اور جذباتی انجماد کے علاوہ انکشاف وجود، خوف، سلِ لایف اور مرگ کے معانی کو جنم دیتا ہے۔ گھر کی علامت، دریچوں، دروازوں، آنگن اور دیواروں کے پیکروں کی مدد سے ان کے اس گہرے احساس زیاں کو پیش کرتی ہے جو تقسیم کے نتیجے میں گھر بار کے لٹنے سے پیدا ہوا، گھر اس ذہنی اور جذباتی سکون و عافیت کی علامت

بھی ہے، جو جدید تہذیب کی یلغار سے تباہی کی زد میں آتی ہے۔ گھر انسانی رشتوں کی پاکیزگی اور والہانہ پن کو بھی پیش کرتا ہے، جو شکست وریخت سے دوچار ہوا ہے، گھر ایک مخصوص تہذیبی ماحول کا عکاس بھی ہے، جو بکھر کے رہ گیا ہے، گھر بچپن کی شیریں یادوں کا خزانہ بھی ہے جو لٹ گیا ہے، ملاحظہ کیجئے :۔

دیوانگیٔ شوق کو یہ دھن ہے ان دنوں — گھر بھی ہو اور بے درودیوار سا بھی ہو

رات کتنی گزر گئی لیکن — اتنی ہمت نہیں کہ گھر جائیں

شور برپا ہے خانۂ دل میں — کوئی دیوار سی گری ہے ابھی

پانی اور صدا بھی کلیدی علامت کے طور پر کام کرتے ہیں، پانی۔ زرخیزی، زندگی، آگہی اور برگشتگی کے معنی کو جگاتا ہے :

ہاتھ ابھی تک کانپ رہے ہیں — وہ پانی کتنا ٹھنڈا تھا

جسم ابھی تک ٹوٹ رہا ہے — وہ پانی تھا یا لوہا تھا

گہری گہری تیز آنکھوں سے — وہ پانی مجھے دیکھ رہا تھا

کتنا چپ چپ کتنا گم سم — وہ پانی باتیں کرتا تھا

صدا کی علامت زندگی کی نغمگی، فن، عبرت اور حیات کے معانی کو جنم دیتی ہے :

سازِ ہستی کی صدا غور سے سن

کتنے ادوار کی گم شدہ نوا

صدائیں آتی ہیں اجڑے ہوئے جزیروں سے

تیری آواز آرہی ہے ابھی

بلا رہی ہے ابھی تک وہ دلنشیں آواز

اسی طرح چاند ان کے یہاں علامتی رنگ اختیار کرتا ہے۔ ذیل کے اشعار میں یہ تخلیق، رفاقت، حرارت، آگہی اور سکون کی کیفیات کا پتہ دیتا ہے :

شب کی تنہائیوں میں پچھلے پہر چاند کرتا ہے گفتگو ہم سے

پھر چاند کو لے گئیں ہوائیں پھر بانسری چھیڑ دی صبا نے

رین اندھیری ہے اور کنارہ دور چاند نکلے تو پار اتر جائیں

شام سے سوچ رہا ہوں ناصر چاند کس شہر میں اترا ہوگا

ایک شعر ملاحظہ ہو، اس میں چاند ڈلن تھامس کی نظم IN MY CRAFT OR SULLEN ART
میں برتے گئے چاند کی طرح تخلیقی شدت کی علامت بن جاتا ہے:

چاند نکلا افق کے غاروں سے آگ سی لگ گئی درختوں میں

ہوا کا استعمال بھی تواتر کے ساتھ ملتا ہے۔ چنانچہ ذیل کے اشعار میں ہوا، وابستگی یاد، آگہی، تباہی اور آرزو کے معانی ابھارتی ہے:

دل وحشی لئے جاتا ہے لیکن ہوا زنجیر سی پہنا رہی ہے

ریگ رواں کی نرم تہوں کو چھیڑتی ہے جب کوئی ہوا
سونے صحرا بھی چیخ اٹھتے ہیں آدھی آدھی راتوں کو

چیخ رہے ہیں خالی کمرے شام سے کتنی تیز ہوا ہے

جب تیز ہوا چلتی ہے بستی میں سرِ شام برساتی ہیں اطراف سے پتھر تری یادیں

یہ ڈھونڈتا ہے کسے چاند سبز جھیلوں میں پکارتی ہے ہوا اب کسے کناروں پر

ناصر کاظمی کے یہاں ایک مخصوص، بنیادی اور حاوی علامت سفر کی ہے یہ علامت جتنے تواتر کے ساتھ ان کی شاعری میں ملتی ہے، شاید اور کوئی علامت نہیں ملتی اور پھر ہر بار اس کی نئی معنوی جہتیں اجاگر ہوتی ہیں اور دل و دماغ کو منور کرتی ہیں؛ ان کے یہاں سفر کی علامت وقت، عمر، تہذیب، نقل وطن، موت، تلاشِ معاش، تکمیل اور عرفان کے معانی پر محیط ہے۔

چلے دل سے امیدوں کے مسافر یہ نگری آج خالی ہو رہی ہے

شہر کے خالی اسٹیشن پر کوئی مسافر اترا ہوگا

ابھی وہ دشت منتظر ہیں مرے — جن پہ تحریر پائے ناقہ نہیں

وہیں رک جائیں گے تاروں کے قدم — ہم جہاں رخت سفر کھولیں گے

گئے دنوں کا سراغ لے کر کہاں سے آیا کدھر گیا وہ

عجیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ

مجھ کو اور کہیں جانا تھا — بس یونہی رستہ بھول گیا تھا

سفر ہے اور غربت کا سفر ہے — غم صد کارواں دیکھا نہ جائے

سفر ان کے یہاں مختلف معروضی اور موضوعی کیفیات کی تصویر کاری کا نام ہے، یہ ایک مستقل شعری کردار کے حوالے سے سامنے آتا ہے۔ یہ کردار ایک زندہ، حرکت پذیر اور منزل نا آشنا مسافر کا کردار ہے، اس کا وجود تخیلی ہے، اس کا شاعر کی حقیقی شخصیت سے کوئی تعلق نہیں ہے، اگر ہے تو اتنا کہ ان کی ذات سے پھوٹتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کالی مٹی سے سبز پودا پھوٹتا ہے جو زمین کی نسوں اور ریشوں سے اپنا نمو تو کرتا ہے لیکن اپنے منفرد وجود کو قائم رکھتا ہے، ناصر کاظمی کا مسافر بھی اپنا منفرد وجود برقرار رکھتا ہے۔

یہ مسافر اپنے گھر اور وطن سے اس لئے سفر اختیار نہیں کرتا ہے کہ نادیدہ جہانوں کی خاک چھان کر واپس لوٹے گا۔ یہ مسافر اپنے گھر بار کو ہمیشہ کے لئے تیاگ کر رخت سفر باندھتا ہے اور شہر شہر، قریہ قریہ، دشت دشت اور وادی وادی سفر کرتا ہے، وہ کسی مقام پر رخت سفر کھولتا نہیں، اسے کہیں بھی وہ منزل نہیں ملتی جو اس کی آنکھوں میں بسی ہے وہ "بیتے دنوں کی کھوج" میں ہے اور کوئی دیوانگی کے اس سفر میں اسکا ساتھی نہیں۔ اگر اس کے راستے میں محبوب کی گلی بھی آجائے، تو وہ ٹھہرنے والا نہیں:

میں تو بیتے دنوں کی کھوج میں ہوں — تو کہاں تک چلے گا میرے ساتھ

وہ رات کا بے نوا مسافر، وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر

تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

اس طویل اور ناتمام سفر میں وہ "شہرِ ستم گر"، "گمنام برف زاروں"، "جنگل" اور "بھاری رات" جیسے کڑے مرحلوں سے گزرتا ہے۔

کچھ یادگارِ شہرِ ستم گر ہی لے چلیں — آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

چلتے چلو انہیں گمنام برف زاروں میں — عجب نہیں یہیں مل جائے درد کا چارا

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو — بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

پیاسی کونجوں کے جنگل میں — میں پانی پینے اترا تھا

پار کی نگری کوسوں دور — کیسے کٹے گی بھاری رات

یہ سفر ناصر کاظمی کی زندگی کے بارے میں بنیادی رویے کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ پورے خلوص اور ہوش مندی سے محسوس کرتے ہیں کہ انسان کے پائے سفر کو کہیں قرار نہیں، وہ "قیدِ مقام" سے آزاد ہے اور وابستگیوں سے لاتعلق، ان کی حقیقی زندگی بھی ایک مسلسل سفر ہی رہی ہے، اپنے وطن سے سفر اختیار کرنے کے بعد لاہور میں مستقل سکونت کے دوران بھی ان کا رویہ سفری ہی کا رہا، راتوں کی بے مقصد آوارگی ان کے مسافرانہ رویے کی غماز نہیں تو اور کیا ہے؟ اصل میں ہجرت کے واقعے نے ان کی سائیکی کو شدت سے جھنجھوڑ دیا ہے اور پھر خانہ بدوشوں کی طرح ایک نامعلوم اور غیر یقینی سفر پر روانہ ہونا ان کی نفسیاتی زندگی کا رُخ بدلنے کے لئے کافی تھا، ان کے نفسیاتی رویے میں گہری اور بنیادی تبدیلی آگئی، وہ ایک نئے اور نو آزدیدہ ملک میں رہ کر اور اس کے ساتھ ذہنی اور جذباتی وابستگی قائم کرنے کی شعوری کوشش کے باوجود اپنے آپ کو ہم آہنگ نہ کر سکے۔۔ ہجرت کے واقعے نے ان کی لاشعوری زندگی کو اپنے محرکات کے ساتھ شعور پر حاوی ہونے کی ترغیب دی، یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں اکثر اشعار ہنگامی نوعیت کے موضوعات سے متعلق ہونے کے بجائے لاشعوری گہرائیوں سے اخذ نمو کرتے ہیں۔ لاشعور کی یہ کارفرمائی ان کے رویے کی تشکیل میں بھی اہم رول ادا کرتی ہے، انسان لاشعوری طور پر ایک مسلسل سفر کی حالت میں ہے۔ مذہبی نقطۂ نظر سے دیکھئے تو "باغ بہشت سے حکم سفر" کے لمحے سے آج تک انسان سفر میں

ہے اور یہ سفر موت سے آگے بھی جاری ہے۔ بقول میر:

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے   یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

حیاتیاتی نقطہ نظر سے بھی انسان سمندر میں خوردبینی کیڑے یعنی امیبا سے لے کر ساحل پر رینگنے والے کیڑوں (REPTILES) میں بدلنے اور پھر وہاں سے بندر میں منتقل ہونے، اور پھر انسان کی موجودہ شکل میں ڈھلنے تک مسلسل سفر میں رہا ہے۔ یہ سفر اب بھی جاری ہے جنگل سے نکل کر شہر آباد کرنا، اور پھر نئے جہانوں کی تلاش انسان کے ازلی سفر کی داستان کو پیش کرتی ہے، ناصر کاظمی کا مسافر لاشعوری دنیا میں انسانی ارتقاء کے سفر کی علامت بھی ہے، حیرت کا مقام ہے کہ شمیم حنفی کو ان کی شاعری میں "انسان کے تہذیبی سفر کے تجربوں، اس کی فتح و شکست، اس کے ارتقائی مدارج و منازل کا کوئی عنصر نظر نہیں آتا" جبکہ ان کی شاعری کا معتد بہ حصہ ان ہی عناصر سے عبارت ہے:

گئے دنوں کا سراغ لے کر کہاں سے آیا کدھر گیا وہ

عجیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ

غزل کے مقطع میں وہ مسافر اور شاعر کو ایک ہی وجود قرار دیتے ہیں:

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر

تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

واقعہ یہ ہے کہ شاعر ان کی نظر میں ایک مسافر ہی رہتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"ہم لکھنے والے مسافر ہیں، نامعلوم منزلوں کے، مگر ہر مسافر کی الگ الگ منزل ہے، ہم سب تھوڑی دور ایک دوسرے کے ساتھ چلتے ہیں اور پگڈنڈی پر بچھڑ جاتے ہیں اور اکیلے رہ جاتے ہیں، اور اداسی ہماری ہم سفر رہ جاتی ہے۔"

یہ مسافرانہ روش ناصر کاظمی کو ایک عجیب لاتعلقی کا رویہ اختیار کرنے کی تحریک دیتی ہے لیکن اس لاتعلقی کو نبھانے کے لئے جگر کی ضرورت ہے، کیونکہ وہ "یادوں کے بجھے ہوئے سویرے آنکھوں میں چھپائے پھر رہے ہیں"، انہیں خوب صورت ماضی اور کلچر کے کھو جانے کا غم ہے، وہ گم شدہ محبوب کی یاد

سے بے نیاز نہیں، اس لئے اُن کو یہ لاتعلقی کرب کے خارزاروں میں پھراتی ہے۔

تنہا تنہا پھرتے ہیں ۔۔۔ دل ویراں، آنکھیں بے نور

لاتعلقی کے ذکر سے بعض سادہ دل نقاد ان کے یہاں نظریاتی وابستگی (COMMITMENT) کا مسئلہ اٹھا سکتے ہیں، جیسا کہ احمد ندیم قاسمی نے اپنے مضمون "ناصر کاظمی اور آئیڈیالوجی کا مسئلہ" میں اٹھایا ہے، یہ بحث اب بہت پرانی ہو چکی ہے کہ شاعر کا نظریہ یا فلسفۂ حیات سے کیا تخلیقی رشتہ ہوتا ہے، اور اب تقریباً ہر ادبی نقاد (میں صحافی نقادوں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں) اس بات کو تسلیم کرنے پر آمادہ ہے کہ فن کار نظریے کی تبلیغ نہیں کرتا، بلکہ زندگی کی بصیرت عطا کرتا ہے، یہاں تک زندگی کی تاریک ترین تصویر پیش کرنے والا شاعر بھی زندگی کے تئیں اپنی ذمہ داری اور وابستگی کو کالعدم نہیں کرتا۔ شاعر مصلح ہے نہ مبلغ، وہ صرف شاعر ہے جو زندگی کی شعری تعبیر کرتا ہے، چونکہ یہ عمل اسی کے شخصی رویوں کے تابع ہے، اس لئے یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ وہ زندگی کی شعری تعبیر اپنے نقطۂ نگاہ کے تحت کرتا ہے، میر یا فانی کے یہاں زندگی کے کسی مثبت نظریے کی عدم موجودگی کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ان کا زندگی کے بارے میں کوئی نظریہ ہے ہی نہیں، ہو سکتا ہے کہ ان کا نظریہ غم پسندی یا انحراف کا ہو ۔۔۔ یا بنیادی طور پر نشاط پسندی کا ہی رویہ ہو، جو بھی ہے وہ ہمارے لئے قابل قبول ہے، یہ ضرور ہے کہ نظریے کی قبولیت اسی وقت قائم ہو جاتی ہے، جب یہ شعری حسیت کا ناگزیر حصہ بن چکا ہو، ناصر کاظمی کی لاتعلقی ان کے مخصوص نظریۂ حیات کا پتہ دیتی ہے وہ دنیا کو ایک مسافر کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کے لئے "سفر شرط" ہے، یہ الگ بات ہے کہ آتش کی طرح وہ "ہزارہا شجر سایہ دار" کی بشارت نہ دیں۔ سفر ان کے لئے زندگی کی ازلی حقیقت ہے ۔۔۔ صبر آزما، کٹھن اور غم فزا۔

بے زاد سفر، جیب تہی، شہر نوردی ۔۔۔ یوں میری طرح عمر کے دن بھر کے تو دیکھو

روداد سفر نہ چھیڑ ناصر ۔۔۔ پھر اشک نہ تھم سکیں گے میرے

میں بھٹکتا پھرتا ہوں دیر سے یونہی شہر شہر، نگر نگر
کہاں کھو گیا مرا قافلہ، کہاں رہ گئے مرے ہم سفر

جنگل میں ہوتی ہے شام ہم کو — بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ ناصر کاظمی اپنے سفر کی عدم مقصدیت کو قبول کر چکے ہیں، اصل میں وہ وجودی فکر کی اس انتہا پر نہیں پہنچے ہیں، جہاں انسانی سفر کی غایت لایعنیت بن جاتی ہے، ان کے یہاں وجودی فکر کے بعض دوسرے پہلو ضرور ملتے ہیں، مثلاً وہ موجود غیر انسانی اور مشینی دور میں انسان کے روحانی اور تہذیبی سرچشموں کے خشک ہونے کے المیے کو شدت سے محسوس کرتے ہیں، اور اجنبیت، اداسی اور محرومی کا مجسمہ بن جاتے ہیں، تاہم وہ اپنے سفر کے لایعنیت پر منتج ہونے کے روادار نہیں، ان کے دل میں کوئی موہوم سی امید ضو فگن رہتی ہے، جو ان کو کشاں کشاں لئے جاتی ہے، یہ امید کبھی "غم محبوب" بن جاتی ہے، کبھی اس کی "آواز"، کبھی "دور صبح گاہی" کے آنے کا "حرف تسلی"، کبھی چاند نکلنے کا انتظار، اور کبھی جرس گل کا آسرا۔

ہر منزل سے گزرے ہیں — تیرے غم کے سہارے ہم

کڑے کوسوں کے سناٹے ہیں لیکن — تری آواز اب تک آ رہی ہے

رین اندھیری ہے اور کنارہ دور — چاند نکلے تو پار اتر جائیں

چلے تو ہیں جرس گل کا آسرا لے کر — نہ جانے اب کہاں نکلے گا صبح کا تارا

اور کبھی ایسی موہوم امید:

کیا خبر خاک سے ہی کوئی کرن پھوٹ پڑے — ذوق آوارگیٔ دشت و بیاباں ہی سہی

لیکن بعض نادر لمحوں میں ان پر یہ حقیقت بھی منکشف ہوتی ہے کہ یہ سفر بے انجام ہے، بے منزل، اس لئے مسافر تھک ہار کے جہاں بھی رک جائے، وہی اسکی جائے قیام ہے:

جہاں کوئی بستی نظر آ گئی — وہیں رک گئے اجنبی قافلے

منزل نہ ملی تو قافلوں نے رستے میں جما لئے ہیں ڈیرے

ان اشعار میں ناصر کاظمی پورے قافلے کی بات کرتے ہیں' ظاہر ہے' کہ وہ فکری سطح پر ذات کے دائرے سے نکل کر پوری انسانیت سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں' انہیں پوری انسانیت قافلہ در قافلہ منزل کی تلاش میں سرگرداں نظر آتی ہے یہ صورت حال بھی ان کے شخصی کرب میں اضافے کا باعث بنتی ہے۔

سفر ہے اور غربت کا سفر ہے غم صد کارواں دیکھا نہ جائے

ناصر کاظمی کا یہ مسافرانہ رویہ انہیں انسانی قدروں' رشتوں اور وابستگیوں کی اصلیت سے آگاہ ہونے میں مدد کرتا ہے' یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں شکست روابط اور عشق کے التباس کا شدید احساس موجود ہے۔ جو کرب ذات کو گہرا کرتا ہے۔

پہلے تو میں چیخ کے رویا پھر ہنسنے لگا — بادل گرجا بجلی چمکی تم یاد آئے

میرے چومے ہوئے ہاتھوں سے — اوروں کو خط لکھتا ہوگا

جدا ہوئے ہیں بہت لوگ ایک تم بھی سہی — اب اتنی بات پہ کیا زندگی حرام کریں

بھول بھی جاؤ بیتی باتیں — ان باتوں میں کیا رکھا ہے

مجھ کو اور کہیں جانا تھا — بس یونہی رستہ بھول گیا تھا

جیسا کہ مذکور ہوا' ناصر کاظمی زندگی کی لایعنیت کے علمبردار نہیں' ان کی ساری تگ و تاز کا حاصل یہی ہے کہ وہ بے معنی زندگی کو معنویت عطا کرنا چاہتے ہیں' وہ سفر اس لئے نہیں کرتے کہ انہیں منزل کے حقیقی اور قابل تسخیر ہونے کا یقین ہے' بلکہ وہ سفر کو زندگی کی ناگزیر حقیقت تسلیم کرتے ہیں' وہ یہ آس لگاتے ہیں کہ ہو نہ ہو انہیں کسی مقام پر رفتگاں کا نشاں ملے اور سفر کا جواز نکلے۔

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ اور کچھ دن پھرو اداس اداس

یہ امید یا خود فریبی یا (NOSTALGIA) ان کے لئے زندگی کا سہارا بن جاتا ہے

وہ غیر منقسم ہندوستان کے اس دیہی ماحول، اس مخصوص تہذیبی فضا جس میں انسان اور فطرت کی ہم آہنگی تھی، محبت، ہمدردی، خلوص اور سادگی تھی، رشتوں کا تقدس تھا، روحانی پاکیزگی تھی، عشق کی سچائی تھی اور پھر دکھ اور درد کی انسانی میراث تھی، انسان دوستی تھی، جو مذہب، رنگ اور نسل سے بالاتر تھی ـــــــ اور سب سے بڑھ کر فطرت کا قرب تھا ـــــــ گھاس، جھیلوں، رات، پنکھ پکھیرو، ذرت، درخت، خوشبو، کھیت، گگن، شام، برف، تاروں، چاند، ہوا، کرن، کہکشاں، ساون، دریا، دھوپ، شبنم، بہار، خزاں، دھرتی، اور چاندنی کا قرب، ناصر کاظمی کو یہ فضا دل و جان سے زیادہ عزیز ہے اور اس سے بچھڑنے کے غم نے انہیں تمام عمر پریشان اور سرگرداں رکھا، اس مخصوص تہذیبی ماحول کی بازآفرینی کی آرزو انہیں آمادۂ سفر رکھتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ اجنبی شہر میں ان کی یہ آرزو انتشار میں بدل جاتی ہے، اور وہ گم کردہ منزل ہو جاتے ہیں۔

شہر سنسان ہے کدھر جائیں   خاک ہو کر کہیں بکھر جائیں

ناصر کاظمی بڑی کفایت سے لفظوں کا استعمال کرتے ہیں، وہ ہر لفظ کی قدر و قیمت سے واقف ہیں، اردو شعراء بالعموم لفظوں کے سچے قدرداں نہیں رہے ہیں، قصیدہ نگاروں نے الفاظ کے پرے جما دئے ہیں، لیکن بے سود، شاعری زبان کا علم نہیں، بلکہ اس کی تخلیقی بازآفرینی کا نام ہے۔ حالی اور آزاد کے بعد جتنے بھی نظم نگار ہوئے ہیں، ان کے یہاں الفاظ کا اسراف ملتا ہے، جوش وسیع ذخیرۂ الفاظ پر قادر ہونے کے باوصف اس کے صحیح مصرف سے آگاہ نہیں ہیں، نتیجے میں لعل و گہر کا خزانہ خزف ریزوں کا ڈھیر بن جاتا ہے، راشد کے الفاظ کی چمک دمک آنکھوں کو خیرہ کرتی ہے، دائماً بصیرت میں اضافہ نہیں کرتی۔ مثال کے طور پر ان کی نظم "یہ خلا پر نہ ہوا" کا پہلا ہی بند دیکھئے، اس میں نہ صرف یہ کہ خیال کی تکرار ہے، بلکہ لفظ تحرک سے عاری ہیں۔

ذہن، خالی ہے

خلا نور سے یا نغمے سے

یا نکہتِ گم راہ سے بھی پر نہ ہوا

ذہن خالی ہی رہا

یہ خلاصرف تسلی ہے، تبسم سے
کسی آہ سے بھی پُر نہ ہوا

الفاظ کے بے جا استعمال کا غیر پسندیدہ عمل غزلوں میں بھی ملتا ہے، فراق کے یہ چند اشعار دیکھئے :

(۱) غم حیات ہی وہی دور کائنات وہی — جو زندگی نہ بدل دے وہ زندگی کیا ہے
(۲) ہر انقلاب کے بعد آدمی سمجھتا ہے — کہ اس کے بعد نہ پھیرے گی کروٹیں یہ زمیں
(۳) وہ شان بد گمانی جان و ایمان محبت تھی — نہ بھولے گا ترا وہ کچھ جھجک کر مہرباں ہونا
(۴) نظام دہر کیا ہو، آسماں کیا ہو، زمیں کیا ہو — جنوں کے بھیس میں کوئی اگر ہشیار آ جائے

صاف ظاہر ہے کہ ان اشعار میں لفظوں کا غیر ضروری استعمال ملتا ہے اتنا ہی نہیں بلکہ یہ اشعار الفاظ کی تخلیقی ترتیب کی ضرورت کو بھی پورا نہیں کرتے، اس لئے معنوی اعتبار سے منجمد ہو گئے ہیں —— رنگ، روشنی اور تحرک سے یکسر عاری، شعر ۱ میں دور کائنات کے ساتھ غم حیات کا ذکر تکرار محض ہے، کیونکہ غم حیات دور کائنات کا تلازمہ ہی نہیں، اس کا نتیجہ بھی ہے، دوسرے مصرعے میں زندگی پر قدرے زور ڈالنے کے باوجود اس کا معنوی وجود جامد رہتا ہے، اس لئے کہ زندگی اور زندگی محض تکرار ہے پورے شعر میں الفاظ نثری سطح پر ہیں اور شعری بالیدگی سے محروم، شعر ۲ میں پہلے مصرعے میں "انقلاب کے بعد" کے استعمال کے بعد دوسرے مصرعے میں "اس کے بعد" کا استعمال غیر ضروری ہے، انقلاب کا محل استعمال ایسا ہے کہ اس کے زیادہ گہرے معنی یعنی انقلاب زمانہ تک ذہن جاتا ہی نہیں، شعر میں الفاظ جدلیاتی نہیں ہونے پاتے، شعر ۳ میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے کی وضاحت ہے اور بس، اس مصرعے میں "جان و ایمان محبت" محض لفظی ہے، شعر ۴ میں نظام دہر، آسمان اور زمین کے بارے میں اتنی بلند آہنگی کے ساتھ جن خدشات کا اظہار کیا گیا ہے وہ اس سطحی خیال سے کہ "کوئی ہشیار جنوں

کے بھیس میں آجائے، بے اثر اور بے معنی ہو کے رہ جاتے ہیں، پھر پہلے مصرعے میں نظام دہر کے بعد آسماں اور زمین کا ذکر اور وہ بھی "کیا ہو" کی تکرار کے ساتھ لفظ ناشناسی اور لفظ کے تلازمی امکانات سے عدم واقفیت کو ظاہر کرتا ہے۔

ناصر کاظمی کے اشعار میں ایک آدھ لفظ بھی بے مصرف ہو کے نہیں رہتا، وہ لفظوں کے شدید انتخاب اور ان کی تخلیقی ترتیب پر ساری توجہ مرکوز کرتے ہیں، جو حقیقی شاعری کو جنم دیتی ہے، یہ کارنامہ انہوں نے ایک ایسے دور میں انجام دیا، جب ایسے شعرا کی تعداد خاصی تھی، جو لفظوں کا خون کرنے پر تلی تھی۔ جیلانی کامران نے لکھا ہے "ناصر کاظمی کی تخلیقی و ذہنی قوت نے زبان کو شاعری میں بدل کر شاعری کے بنیادی فکر کو ایسے ایک زمانے میں قائم کیا، جو شاعری کو محض لفظوں کی کمپوزیشن سمجھتا ہے"۔ ناصر کاظمی کو اپنی شعر کارگزاری کا احساس ہے۔

ہم نے آباد کیا ملک سخن   کیسا سنسان سماں تھا پہلے
ہم نے ایجاد کیا تیشۂ عشق   شعلہ پتھر میں نہاں تھا پہلے
ہم نے روشن کیا معمورۂ غم   ورنہ ہر سمت دھواں تھا پہلے

ہم سے روشن ہے کارگاہ سخن   نفس گل ہے مشکبو ہم سے

ان کے یہاں ایسے اشعار بھی موجود ہیں، جو زمان و مکان کے فاصلوں کی نفی کر کے آفاقی بن جاتے ہیں، اور یہ ان کی تخیلی معجزہ کاری سے ممکن ہو جاتا ہے ذیل کے اشعار ملاحظہ کیجیے۔

۱۔ آج کی رات نہ سونا یارو   آج ہم ساتواں در کھولیں گے
۲۔ شعلہ سا پیچ و تاب میں دیکھا   جانے کیا اضطراب میں دیکھا
۳۔ تیرے گھر کے دروازے پر   سورج ننگے پاؤں کھڑا تھا
۴۔ میں اس جانب تو اس جانب   بیچ میں پتھر کا دریا تھا
۵۔ آگ کی محل سرا کے اندر   سونے کا بازار کھلا تھا

مندرجہ بالا اشعار میں ناصر کاظمی کا بے رنگ اور جامد حقیقت سے انقطاع کر کے

تخیل کے نادیدہ اور متنوع وقوعوں کا سامنا کرتا ہے۔ یہ وقوعات خواب، اسرار، مہم جوئی، کشف ذات لونیت، کرب، آگہی، شعور ذات اور شعور فن کی تہہ در تہہ کیفیات کے خالق بن جاتے ہیں۔ اندازہ کر لینا چاہیئے کہ ناصر کاظمی کا ذہن اپنے عصر کی گرفت سے نجات پا کر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔ یہ ان کے داخلی وجود کے آب و سراب کی مہم جویانہ سیاحت ہے۔ شعر نمبر ۱ میں لفظوں کی ترتیب سے داستانوی مہم جوئی کی فضا تعمیر ہوئی ہے وہ طائفہ یاراں کے ساتھ اس مہم پر نکلا ہے کہ وہ ایک ایک کر کے سات دروازے کھولیں گے اور اپنے گوہر مراد کو پالیں گے۔ ان کا گوہر مراد کیا ہے، وصلِ محبوب، تسخیر قلب، حصول اقتدار، جاں بخشی، کشف ذات، شعورِ فن ــــ یہ معنوی امکانات لفظوں کے سیاق و سباق سے پیوست ہیں۔ ساتواں در کھولنا آسان نہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ سب دن بھر کی کڑی مشقت اور قسمت آزمائی کے باوجود کامیاب نہ ہو پاتے اور رات کو تھک ہار کے سو جاتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں آج کی رات پر زور ڈالنے سے یہ معنوی جہت ابھرتی ہے۔ آج کی رات بھی حسب معمول وہ سب سونے کی تیاری کر رہے ہیں کہ شعر کا مرکزی کردار اچانک یقین آفریں لہجے میں سبھوں کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ آج ہم ساتواں در کھولیں گے۔ لہجے کا یہ یقین اس وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب انسان کشف ذات کی منزل سے گزرتا ہے۔ رات کے اندھیرے میں ساتویں در کا علامتی پیکر تخلیقیت کے اسرار کی جانب ذہن کو موڑتا ہے۔

شعر نمبر ۲ میں تخلیقی عمل کا وہ نازک نکتہ مضمر ہے جو شاعر کو شخصی واردات کے موثر اظہار کے لیے شخصیت سے گریز کے راز سے آشنا کراتا ہے۔ یہ راز ہر شاعر پر نہیں کھلتا۔ اس کے لئے نصیبوں کی ضرورت ہے۔ ناصر کاظمی اس معاملے میں بخت رسا رکھتے ہیں۔ ایسے شخص یا چیز کا مشاہدہ کرنا جو طلب بسیار کے بعد ملی ہو اور اس کے بارے میں عالم اضطراب میں بھی ضبط کے ساتھ رائے زنی کرنا شخصیت سے گریز کر کے عمل کو ظاہر کرتا ہے وہ شعلہ سا تھا اور پیچ و تاب کی حالت میں تھا۔ ہو سکتا ہے وہ محبوب، کا پیکر ہو اس کا

صاعقہ آسا پیچ وتاب کھاتا خوش فہمی پر مبنی ہو یا عالم اضطراب میں ذہن نفسیاتی طور پر پیکر تراشی کر رہا ہو یا خارج میں کچھ نہ ہو اور یہ محض اضطراب آشنا ذہن کی اختراع ہو یعنی محض واہمہ (PHOBIA) ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ پیچ وتاب کھاتا ہوا شعلہ نما پیکر شاعر کے تخلیقی وجود کا معروضی تلازمہ ہو یا یہ کہ واقعتاً وہ یعنی محبوب سامنے تھا۔ شعلہ پیکر، پیچ وتاب آشنا۔ لیکن شاعر کو اپنی آنکھوں پر یقین نہیں آرہا ہے وہ اسے اضطراب کا زائیدہ قرار دیتا ہے۔ محبوب کی بیزاری کا تصور اس کے لئے ناقابل یقین ہے، بہر حال شعر التباس، زیاں، محرومی اور لاحاصلی کے تجربات کا غماز ہے۔

شعر نمبر ۳ میں محبوب کی بے نیازی، معصومیت، تجاہل، سادگی اور عدیم المثال جلوہ تابی کی کیفیات موجود ہیں۔ انداز تخاطب سے مترشح ہوتا ہے کہ شعری کردار سے محبوبہ کی ملاقات ہوتی ہے۔ یہ محبوبہ غیر معمولی ہستی ہے وہ اس کی علویت، توانائی اور برتری اس پر ظاہر کر رہا ہے اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ عاشق اپنی کم مائیگی اور نارسائی کا احساس رکھتا ہے۔ محبوب کی اپنی بے پناہ جلوہ تابیوں اور ماورائی طاقت سے بے خبری اُسے حیرت اور اداسی سے آشنا کرتی ہے۔ وہ اسے اطلاعاً کہہ رہا ہے کہ اس کے دروازے پر اس نے سورج کو ننگے پاؤں کھڑا دیکھا ہے یعنی سورج سراپا ذوق طلب (جو اس کی برہنہ پائی سے مترشح ہے) بن کر ذوق دیدار کی تشفی کے لئے دریوزہ گر کی طرح اس کے دروازے پر کھڑا تھا۔ مگر رسائی سے محروم۔ شعر کا حکایاتی انداز اور اس کی تصویر کاری کا تاثراتی اسلوب اس کی معنویت میں مزید اضافہ کرتا ہے شعر میں صیغۂ ماضی سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہو نہ ہو یہ عاشق کی اپنی نفسیاتی محرومی اور احساس کمتری کا معروضی اظہار ہو اور فی الواقع اس کا وجود ہی نہ ہو۔

شعر نمبر ۴ میں پتھر کے دریا کی روانی، متضاد پیکروں کی وحدت پذیری (INTEGRATION) کی زندہ مثال ہے۔ اس پیکر نے شعر کی حکایاتی اور اسراری فضا کو مزید تقویت پہنچائی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شعری کردار خواب کے کسی واقعے کو بیان کر رہا ہے، دریا چلانے والے

ایک دوسرے سے ملنے کے لئے بے تاب تھے، لیکن بیچ میں پتھر کا دریا حائل تھا، پانی کے بجائے پتھر کا دریا پوری فضا کو جادوئی بنا دیتا ہے، اور علامتی کیفیت کو ابھارتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کا تاریخی واقعے کے نتیجے میں دھرتی کی حد بندی، طبقاتی سماج کی پیدا کردہ خلیج ذہنی تضاد منقسم شخصیت، بے بسی، وجود کی ناتمامی اور عدم تکمیلیت تک کے تلازمات ابھرتے ہیں۔

شعر نمبر ۵ حکایاتی مضمرات رکھتا ہے۔ آگ کی محلسرا کے اندر سونے کا بازار کھلا ہوا ہے۔ "آگ کی محلسرا" ایک حسیاتی اور استعاراتی پیکر ہے جو آتشیں سرخی، حدت تمازت محلاتی فضا، اسراریت، شہزادیوں کے کنوارے حسن، کنیزوں کے جھرمٹوں کے تلازمات سے مالامال ہے۔ سونے کا بازار بھی حسیاتی پیکر ہے۔ یہ نایاب اور گراں بہا جنس کی فراہمی اور دستیابی کا حیران کن تصور پیش کرتا ہے۔ تاہم وہی انسان سونے کے کھلے بازار میں معاملہ کر سکتا ہے جو آگ کی محلسرا کے اندر جا سکے۔ آگ کی محلسرا کے اندر جانا کوئی مذاق نہیں۔ یہ آگ سے گزرنے کے مترادف ہے اور پھر محلسرا شہر ممنوعہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ پھر ایسی محلسرا کی ڈیوڑھیوں اور دہلیزوں پر کتنا سخت پہرا ہوگا۔ اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں پس انسان کو اپنے گوہر مراد تک رسائی حاصل کرنے کے لئے جان جوکھوں میں ڈالنا ناگزیر ہے سوز ناشعری تجربے کی علامت بھی ہو سکتا ہے جو داخلی دنیا میں گداختگی قلب سے ہی حاصل ہو سکتا ہے۔ اور انہیں اس اذیت ناک حقیقت کا بھی احساس ہے کہ ابنائے زمانہ اس آگہی سے محروم ہیں جو انہیں اس شعری جدت پسندی کی طرف متوجہ کرتی، جو ان کے ہاتھوں واقع ہوتی ہے، انہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ خرابے میں آ گئے ہیں، اور ان کی شاعری نکہت رائیگاں سی ہے۔

نہ جانے ہم کس خرابے میں آکر بسے ہیں جہاں عرض اہل ہنر نکہت رائیگاں سی ہے

اپنے قارئین کے روایتی اور سکہ بند ذوق کی شکایت ہر اچھے شاعر کو رہی ہے ناصر کاظمی بھی جانتے ہیں کہ ان کے قارئین ان کے کلام کی بلندی اور نئے پن کو سمجھ نہیں سکتے

اس کے باوجود وہ اپنے انداز کے شعر کہتے رہے، انہوں نے زبان کے مضمرات سے حتی الامکان استفادہ کیا، کلاسیکی شاعری پر ان کی گہری نظر تھی، وہ کلاسیکی زبان کے رمز شناس تھے، ان کے یہاں دیوانگیٔ شوق، شہر نگاراں، لشۂ فکر سخن، شب مہتاب، رگ جاں، شب ہجراں، شام فراق، فصل گل، جشن جم، ایام گل، معمورۂ غم، حسن بہار، شب فرقت، غم دوراں اور آئین جہاں جیسی کلاسیکی ترکیبیں بھی ملتی ہیں، لیکن یہ ترکیبیں کلیشے بن کر نہیں رہ جاتیں، بلکہ روایت کے سچے شعور کی نمایندگی کرتے ہوئے لسانیات کی نئی تشکیل کرتی ہیں، ان کو خود اس بات کا احساس ہے کہ ایسی زبان جو روایت کی نئی تشکیل کرتی ہے، ہمعصر ذوق کے لئے سوالیہ نشان بنتی ہے، قارئین بالعموم ایسی شاعری کو پسند کرتے ہیں، جو مانوس اور روایتی ہو، اور اس نوع کی شاعری جنس نایاب نہیں ہوتی، ناصر کاظمی نے کہا ہے۔ "تیسرے درجے کا لکھنے والا محض روایت کا سہارا لے کر روایتی انداز میں روایتی جذبات کا اظہار کرتا ہے اور پرانے ماہرین کے فن کے نپے تلے مفروضوں کو بغیر ہضم کئے اگل دیتا ہے، تیسرے درجے کے لکھنے والے کے قاری بھی تیسرے درجے کے انسان ہوتے ہیں۔"[1] گویا ناصر کاظمی روایت کے وسیع تر مفہوم سے آگاہ ہیں، وہ ایلیٹ کی طرح قدیم دور سے لے کر لمحۂ موجود تک کے ادبی سرمائے کے ادراک کو روایت کے شعور کے مترادف قرار دیتے ہیں۔ "روایت کے معنی علم اور تہذیب کی وہ تمام استعداد ہے، جو انسان کو آج تک حاصل ہوئی ہے"۔ ساتھ ہی وہ اس استعداد کو "عصر رواں" سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ کہتے ہیں "یعنی روایت وہ روح ہے جو کسی عصر رواں میں دھڑکتی ہے اور اس روح کا ادراک اپنے زمانے پر نگاہ رکھنے سے ہو سکتا ہے، ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> "روایت کا بیشتر حصہ جسے لوگ آج تک قابل تقلید سمجھتے رہے ہیں، اپنی تمام خوبیوں کے باوجود ہمارے لئے بے جان اور بے تعلق سا ہو گیا ہے، اس لحاظ سے ہمارے لئے روایت کا مسئلہ اپنی پوری اہمیت کے باوجود ایک ثانوی حیثیت رکھتا ہے"

---

[1] خوشبو کی ہجرت۔

ہمارے سامنے انفرادی صلاحیت کا مسئلہ زیادہ اہم ہے، میر کا "شب چراغ" تھوڑی دور تک رستہ دکھا سکتا، منزل پر نہیں پہنچا سکتا۔"

اس اقتباس میں وہ روایت کو اپنے عہد کے بدلتے حالات کے تناظر میں پرکھتے ہیں، وہ ایسی شاعری کو، جو تقلیدی ہو کر رہ گئی ہو، بے تعلق اور بے جان قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک انفرادی صلاحیت کا مسئلہ زیادہ اہم ہے، روایت کے بارے میں یہ صحت مند رویہ اُن کے یہاں میر پسندی کے مسئلے کو بھی سمجھنے میں مدد دیتا ہے، وہ ماضی کی روایت کے ان ہی عناصر کو قبول کرنے کے لئے تیار ہیں جو ان کی حال کی شعری حسیت سے ہم آہنگ ہو سکیں، میر کے یہاں بعض ایسی باتیں ہیں جو ان کو ان کے (ناصر کاظمی کے) عہد کے لئے غیر مانوس اور اجنبی نہیں بناتیں، بلکہ بقول ان کے " ان کا معاصر" بناتی ہیں، میر کے احیا کی توجیہہ بالعموم یہ کی گئی ہے کہ تقسیم کے سانحے نے ملکی سطح پر ایسے ہی پُر آشوب اور انتشار ساماں حالات پیدا کئے جیسے کہ میر کے عہد میں تھے، ناصر کاظمی اور ان کے معاصرین مثلاً ابن انشا، خلیل الرحمان اعظمی اور مختار صدیقی وغیرہ کو ویسی ہی دل گرفتگی اور محرومی کا سامنا کرنا پڑا، جو میر کے نصیب میں تھی، یہ توجیہہ قابل قبول ہونے کے باوجود تشفی بخش نہیں، اس لئے کہ ہندوستان کی تاریخ آئے دن ہنگاموں، انتشار اور غارت گری سے عبارت رہی ہے، ۱۸۵۷ء کے ہنگامۂ غدر کم و بیش ویسی ہی سیاسی، تہذیبی اور فکری صورت حال پیدا کی تھی، جو میر کے زمانے میں ان کے مخصوص ذہنی رویے کی موجب بنی، غالب بھی افسردگی اور محرومی کی زد میں آ گئے۔ تاہم ان کا رنگ سخن میر سے قطعی مختلف ہے، اور غالب کا طرز کلام ناصر کاظمی کی نسل گلے سے اتار نہ سکی۔

اس لئے معاشرتی پس منظر کی یکسانیت کو میر پرستی کا سبب قرار دینا درست نہیں، اس کا سبب ہمیں کہیں اور ڈھونڈنا ہوگا۔ یہ دراصل میر کا لہجہ ہے ـــــ دھیما، پرسوز اور داخلی، جو تقسیم کے طوفانی حالات سے گزرتے ہوئے شعراء کو راس آیا، وہ اقبال کے خطیبانہ اور ترقی پسندوں کے انقلابی لہجے سے عاجز آ چکے تھے، اقبال نے پھر بھی خطابت کو تجربے کی تقلیب کے لئے

برتنا، ترقی پسندوں کے یہاں یہ بات بھی نہ تھی، لفظوں کا شعور، لہجے کی گھن گرج، معروضیت اور برہنہ گفتاری ان کے شعری رویے کو متعین کرتی ہے، اس نوع کی شاعری کے خلاف ردعمل ہونا تھا۔ سو ہوا نئے شعراء جو آئیڈیولاجی اور انسان دوستی کے عبرت ناک مناظر کو دیکھ چکے تھے، ذات گزینی کی طرف مائل ہوئے اور ذات کے بحران کو محرومی اور آہستگی کے لہجے میں پیش کرنا چاہتے تھے، اس نازک لمحے میں انہیں اردو شاعری کی تاریخ میں میر کی روایت ہی جاندار اور قابل تقلید نظر آئی، ناصر کاظمی نے بڑھ چڑھ کر میر پر اپنا حق جتایا، ان کی شاعری پر مضمون لکھا، ان کے کلام کا انتخاب کیا، اور پھر گفتگوؤں میں میر سے اپنی طبعی مناسبتوں کا ذکر کیا یہاں تک کہ کئی نقادوں نے ان کو میر کے احیاء کے ضمن میں پیش رو کا درجہ دیا۔ مسئلہ یہ ہے کہ کیا واقعی ان کی شعری حسیت میر سے متاثر و مربوط ہے؟ اس ضمن میں شمس الرحمان فاروقی نے اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ "ان کا مزاج میر سے بہت مختلف تھا"۔ فاروقی کے خیال کی صحت کو محسوس کرنے کے لئے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ناصر کاظمی کے لہجے کی نرمی اور دھیماپن اور روزمرہ کی زبان کا برتاؤ اور داخلیت پسندی میر کے رنگ سخن سے مشابہت کی فضا ضرور قائم کرتی ہے۔ لیکن اس سے یہ دھوکا کھانا کہ وہ میر کے رنگ سخن کا اتباع کرتے ہیں صحیح نہیں ہے، ایک اچھا شاعر بھی شعری کیریر کے شروع میں بعض متقدمین یا معاصرین کا تتبع کرتا ہے، لیکن اس پر قانع رہنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنی آواز کو صدائے بازگشت بنانے پر مصر ہے، ناصر کاظمی میر سے متاثر ضرور ہیں، ان کے متبع نہیں ہیں، انہوں نے خود کہا ہے "میر کا شب چراغ تھوڑی دور تک راستہ دکھا سکتا، منزل پر نہیں پہنچا سکتا"۔

میر اور ناصر کاظمی کے شعری مزاج کے اختلاف کو اس بات سے بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ میر متصوفانہ اسرار جوئی کے رویے کے نتیجے میں ماورائیت کی جانب مائل ہیں، اس کے علی الرغم ناصر کاظمی کے یہاں ارضی رجحان غالب ہے، نیز میر کا شعور عصر اپنے پھیلاؤ اور پیچیدگی کی بنا پر ایک کائناتی تناظر مہیا کرتا ہے اور ازل اور ابد کے مسائل مجتمع ہوتے ہیں، ناصر کاظمی عصریت کی سطح سے بلند ہونے میں کامیاب تو ہوتے ہیں، لیکن وہ، وہ کائناتی بصیرت

حاصل نہ کر سکے، جو میر کے حصے میں آئی ہے، اس سے یہ نتیجہ مستنبط ہوتا ہے کہ میر کی شاعرانہ شخصیت لامحدودیت کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ جبکہ ناصر کاظمی کا ذہن ایک واضح حدبندی کو آشکار کرتا ہے، اس سے اس کی شاعری کی قدر و قیمت گھٹتی نہیں کیونکہ حدبندی کے باوجود یہ اپنی سچائی کو ثابت کرتی ہے اور اپنے خالق کی ذہنی اپج کو ظاہر کرتی ہے۔

اس بحث کا ماحصل یہ ہے کہ ناصر کاظمی میر کی جانب اس لئے رجوع نہیں کرتے کہ ان کا اپنا کوئی اسلوب نہیں، بلکہ اس لئے کہ میر ان کے ذہن کو آسودگی عطا کرتے ہیں، وہ میر سے روشنی ضرور لیتے ہیں۔ اسی طرح جس طرح وہ غالبؔ اور انیسؔ کی شاعری کے بعض پہلوؤں سے مستفیض ہوئے ہیں۔ لیکن وہ اپنے اسلوب اور لہجے کی انفرادیت کو زیادہ سے زیادہ مستحکم کرنے کے جبلی رجحان کو نظر انداز نہیں کرتے۔

لہو کا سمندر

خلیل الرحمان اعظمی

تقسیم وطن سے پہلے اور اس کے بعد کے دس بارہ برسوں تک اردو شاعری (غزل اور نظم) اقبالیت، وطنیت اور ترقی پسندی کے حاوی رجحانات کے زیر اثر بلند آہنگی، مقصدیت اور توضیح پسندی کی شکار رہی۔ شعراء بالعموم تجربے کی ماہیت سے زیادہ اسکی ترسیل کے مسئلے کی طرف متوجہ رہے۔ وہ اپنے وجود کی نجی حیثیت سے دامن کشاں ہو کر اجتماع یا عوام کے ہو کر رہ گئے تھے۔ اپنی بات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کے چکر میں پڑ کر وہ تجربے کی اصلیت اور سالمیت کو برقرار نہ رکھ سکے، اس دور میں گنتی کے چند شعراء مثلاً راشد، میراجی یا مجید امجد کے یہاں مروجہ روّیوں سے انحراف کر کے اپنے شخصی ردعمل سے وفاداری برتنے کا رجحان ان کی شعری حسیت کی سچائی اور خود اعتمادی کو ظاہر کرتا ہے حالانکہ ان کے حصے میں وہ غیر معمولی توانائی نہ آئی۔ جو پورے عہد کے شعری مزاج کو بدل دیتی۔ یہ کام ۱۹۵۰ء کے بعد ناصر کاظمی، ابن انشاء، منیر نیازی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے ہاتھوں غیر محسوس طریقے سے انجام پایا۔ ان شعراء نے اپنے عہد کے شعری میلانات سے برگشتگی اور عدم مطابقت کے نتیجے میں ایک خاموش مگر مؤثر ردعمل کو زبان عطا کی۔ یہ ردعمل میر کی آہستگی کے آہنگ کی احیاء کی صورت میں سامنے آیا۔ یہ صرف میریت

کی نہیں، بلکہ شاعری کی احیا تھی۔

موجودہ صدی کے شروع ہی سے نظم، غزل کو پیچھے دھکیل کر میدان پر قابض ہو چکی تھی۔ اقبال، جوش، اور فیض نے اسے ترجیحی طور پر اپنے خیالات و تجربات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ لیکن ان شعراء نے نظم کے شعری خواص مثلاً اس کی خود مرکزیت، لسانی ارتقا پذیری اور ہیئتی جدت طرازی کا خاطر خواہ استعمال کرنے کے بجائے آزاد اور حالی کی قائم کردہ نظمیہ روایت (جو توضیح اور بیانیہ سے پہچانی جاتی ہے) ہی کی توسیع کی۔ وہ معاصر مغربی شاعری کا مطالعہ کرنے کے باوجود مغربی نظم سے فائدہ نہ اٹھا سکے۔ جہاں تک غزل کا تعلق ہے، اس کے پوشیدہ امکانات کو دریافت کرنے کے بجائے موجودہ صدی کے وسط تک اسے مشتبہ قرار دیا گیا یا اگر غزل لکھی بھی گئی تو اسے غزلیہ عناصر سے محروم کیا گیا۔ اقبال نے غزل کو نظمیاتی رنگ تو دے دیا۔ لیکن اسے جیسا کہ ان کی بیشتر نظموں سے ظاہر ہوتا ہے۔ ترقی پسند شعراء کی طرح برہنہ نگاری کے قریب کیا۔

اس پس منظر میں خلیل الرحمٰن اعظمی کا غزل سے اپنی طبعی مناسبت کا اظہار کرنا اور اسے اپنے تجربات کا وسیلہ اظہار بنانا اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ وہ زمانے کے مروجہ تصورات سے الگ ہو کر اپنے تخلیقی وجود کے تقاضوں کو سمجھتے ہیں۔ یہ شاعری کے حوالے سے ایک انفرادی رویہ تھا، جو ان کے یہاں پنپ رہا تھا اور ایک نئے دور کے تخلیقی مزاج سے پوری مطابقت رکھتا تھا۔ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۵۵ء تک شاعری ایک اجتماعی تحریک کا حصہ یا ترجمان بنی رہی، شعراء چند مسلمہ یا طے شدہ موضوعات کو ہنر مندی سے نظم کرتے رہے، وہ تخلیقی عمل کے اس کرب اور اسراریت سے لاتعلق ہوتے گئے۔ جو ہجوم کا نہیں بلکہ فرد کا مقسوم ہے۔ خلیل کا، ہجوم سے انحراف کر کے شخصی سطح پر دھیمی، پُرسوز، داخلی اور کربناک لَے میں شعر کہنا ان کی تفرد پسندی کو ظاہر کرتا ہے۔

انہوں نے ۱۹۴۶ء میں شاعری شروع کی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ترقی پسند تحریک کا غلغلہ ابھی کم نہ ہوا تھا۔ وہ بھی اس سے متاثر ہوئے اور علی گڑھ میں اس کی شاخ قائم کر کے اس کے سکریٹری بن گئے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی نے انہیں دوسرے شعراء کی طرح نظریاتی

ادب کا مبلغ تو بنایا۔ لیکن یہ ان کے اندر کے شاعر میں پلنے والی کشمکش کو رفع نہ کر سکی۔ ایک تخلیقی شخصیت مکمل ذہنی آزادی اور خود مختاری کی متقاضی ہوتی ہے۔ لیکن نظریاتی وابستگی اسے پابہ جولاں کرتی ہے۔ اس لئے شاعر کا نفسیاتی کشمکش میں گرفتار ہونا ناگزیر ہوتا ہے۔ خلیل بھی اس کشمکش کی زد میں آ گئے، لکھتے ہیں۔ "ایک عجیب طرح کی نارسائی اور ناتمامی کا احساس دامنگیر رہا۔" اس کشمکش میں ان کا اعتماد اپنے ذرائع اظہار پر سے بھی اٹھنے لگا۔ وہ غزل سے بدگمان تو ہو گئے۔ لیکن اس کے اچھے اشعار کے جادو سے منکر نہ ہو سکے۔ گومگو کی اس ذہنی حالت میں انہیں کلیاتِ میر ہاتھ لگی، لکھتے ہیں: "انہیں دنوں کلیاتِ میرؔ کے مطالعے کے دوران میں مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میری داخلی دنیا میں کچھ دریچے کھل گئے ہیں۔" انہیں محسوس ہوا کہ میر کی شاعری ان مطالبوں کو پورا کرتی ہے۔ جو تجربے کی مؤثر پیکر تراشی کے ضمن میں ان کے ذہن میں کہرام بپا کر رہے ہیں۔ وہ اس راز سے پہلے ہی واقف ہو چکے تھے کہ نظم یا شعر میں ایسے عناصر داخل ہو جاتے ہیں جن کا شاعر کی شعوری کوشش سے تعلق نہیں ہوتا۔ یہ عمل بہت ہی پُراسرار طور پر ہوتا ہے خلیل کی شعر کے پراسرار عمل سے آگہی ان کے گہرے تنقیدی شعور کی مظہر ہے۔ اردو شعراء کو عام طور پر یہ آگہی مشکل ہی سے ملتی ہے۔ خلیل نے میر کی شاعری کے اس وصف یعنی پراسراریت اور تہ داری کو پہچان لیا۔ وہ ان کے دھیمے آہنگ اور داخلی خود کلامی سے متاثر ہوئے۔ نتیجتاً وہ ترقی پسندی سے کنارہ کش ہو گئے۔ وہ خلوت گزیں ہو کر شخصی لہجے کی مدھم گنگناہٹوں پر کان دھرنے لگے اور شخصی واردات کو متشکل کرنے لگے۔ ؎

ہم پہ جو گزری ہے بس اسکو رقم کرتے ہیں
آپ بیتی کہو یا مرثیہ خوانی کہہ لو

یہ شعر ان کے تجربات کی ماہیئت کی تفہیم کے ضمن میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ مختلف موضوعات مثلاً عشق، دنیا کی فنا پذیری اور شکوہ حالات وغیرہ سے کوئی شعوری رابطہ قائم نہیں کرتے۔ یعنی وہ ایسے شاعر نہیں جو پہلے سے سوچے سمجھے گئے

موضوعات کو شعری قالب میں ڈھالتے ہیں۔ اس کے علی الرغم وہ ان واردات کے شاعر ہیں جو اپنے عہد کی حشر سامانی اور زندگی کی صعوبتوں کا مقابلہ کرتے ہوئے ان پر گزرتے ہیں اور ان کے حسّاس وجود کو ہلاکر رکھدیتے ہیں۔ ان کی جذباتی شخصیت گہرے طور پر متاثر ہوتی ہے۔ لیکن وہ جذبات سے مغلوب نہیں ہوتے اس لئے کہ انکی داخلی شخصیت یک سطحی نہیں بلکہ پیچ در پیچ ہے۔ وہ جذبے کے وفور کے ساتھ فکر کی متانت بھی رکھتے ہیں ان کے یہاں تعقلی محاکمہ اور خود ضبطی بھی کام کرتی ہے۔ جب زندگی کا کوئی واقعہ انکو جھنجھوڑتا ہے تو ان کی پوری شخصیت یعنی انکا ذہن عقل، جذبہ اور وجدان متاثر ہوتا ہے اور پھر تخلیق کے آتشیں عمل سے گزر کر وہ تجربے کی نئی صورت گری کے ساتھ ساتھ اپنے وجود کی بازآفرینی بھی کرتے ہیں۔ اس عمل میں ظاہر ہے بے لگام جذبے کے لئے کوئی گنجائش نہیں رہتی تخلیق کے اس جانکاہ اور تقلیب پذیر عمل کو وہ "لہو" کے استعارے میں سموتے ہیں ؎

تری صدا کا ہے صدیوں سے انتظار مجھے
مرے لہو کے سمندر، ذرا پکار مجھے

دو اشعار ملاحظہ ہوں ؎

لوگ کیا ڈھونڈ رہے ہیں مری پیشانی پر
رنگ آتا ہے یہاں اپنا لہو پینے میں

پھر کوئی لے گیا ہے چراغوں کی روشنی
تا صبح آج اپنے جگر کو لہو کرو

زندگی کے تجربات کو اپنے لہو میں تحلیل کرنا، اپنے لہو پینے یا جگر کو لہو کرنے کے مترادف ہے۔ خلیل ایک داخلی ضرورت کے تحت زندگی کے تجربات کو اپنے داخلی وجود کا ناگزیر حصہ بنتے ہوئے اور پھر ان کو لفظ و پیکر میں ڈھلتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ ان کے تجربے غیر معمولی نہیں بلکہ عامۃ الورود تجربے ہیں، غم، محرومی، دل شکستگی یا ناکامی عشق ہرگز

نئے تجربے نہیں لیکن تخیل ان کو "خواص پسند" بناتے ہیں۔ وہ ان کو حقیقت کی پست سطح سے بلند کرکے ایک مخصوص ارتفاع سے آشنا کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ شاعر کی ذات کے خواص سے متصف ہو جاتے ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل یافتہ شعر محض غم جاناں یا غم دوراں کا قطعی بیان ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ اسراریت میں رچ بس کر تلازمۂ خیال کے لئے راہ ہموار کرتا ہے۔ ایسے لمحوں میں ان کی غزل کی لسانی تشکیل علامتی رنگ کو نمایاں کرتی ہے۔ یہاں پر یہ کہنا ضروری ہے کہ تخلیق کا ایسا طلسمی اور بارآور عمل ان کے یہاں ہر وقت نہیں رہتا، ایسے الہامی لمحے کبھی کبھار ہی آتے ہیں، نہیں تو عام طور پر وہ بھی شعرگوئی کے اس میکانکی عمل کے پابند رہے ہیں جو کلام منظوم پر منتج ہوتا ہے۔ "کاغذی پیرہن" اور "نیا عہدنامہ" ایسے کلام منظوم کی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں۔ ایسے کلام کو نظرانداز کرکے ہم ان اشعار سے واسطہ رکھیں گے۔ جو تخلیقیت کا جوہر رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار دیکھئے:

عمر بھر مصروف ہیں مرنے کی تیاری میں لوگ
ایک دن کے جشن کا ہوتا ہے کتنا اہتمام

شب گذشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا
صدا تو دی پہ کہاں تک تجھے صدا دیتے

میں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں
سایہ سایہ پکارتا ہوں

مندرجہ بالا اشعار کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ حقیقی زندگی کے جانے پہچانے واقعات کی عکاسی کرنے کے بجائے خالصتاً تخلیقی سطح پر ایسی صورت حال کو خلق کرتے ہیں جو غیرمانوس، ان دیکھی اور پراسرار ہے۔ یہ صورت حال حقیقی زندگی سے لاتعلق کے باوجود قاری کے ذہن کو گمراہ یا دھندلا نہیں کرتی، بلکہ اسے زندگی کی بصیرت عطا کرتی ہے۔ یہ بات

ذہن نشین ہونی چاہیئے کہ شاعر نادیدہ واقعات کو خلق کرکے ذہنی عیاشی کا سامان نہیں کرتا۔ بلکہ روحانی کرب اور تجسس کی تصویر کاری کرتا ہے۔ پہلا شعر لیجیے، اس میں ایک ایسی تخیلی دنیا کی تصویر سامنے آتی ہے۔ جہاں لوگ ہر قسم کے کاروبارِ حیات سے منھ موڑ کر "صرف مرنے کی تیاری میں مصروف ہیں"۔ اندازہ کرنا چاہیئے کہ وہ کیسی دنیا ہو گی، جہاں کے لوگ رات دن صرف مرنے کی تیاریوں میں مصروف ہوں ــــ کتنی عجیب اور خوفناک دنیا! دوسرے مصرعے میں شاعر معروضی طور پر طنزاً یا تمسخراً کہتا ہے کہ ایک دن کے جشن پر کتنا اہتمام ہوتا ہے۔ شاعر اس جشن مرگ میں شریک بھی ہے اور اس سے الگ بھی اور یہی اس کا المیہ ہے۔ یوں تو شعر کو خوب نچوڑنے پر زندگی کے فنا سامانی کا تصور برآمد ہو گا۔ لیکن زندگی کی فنا سامانی کی مصوری کرنے کے علاوہ یہ شعر چند در چند کیفیات پر محیط ہے۔ یہ شعورِ مرگ، غفلت کاری، عبرت اور لایعنیت کا اشاریہ بھی ہے۔

شعر ۲ میں زندگی کی کٹھنائیوں کے سامنے جذبۂ عشق کی کمزوری اور کم مائیگی کے تجربے کو ایک تمام تر تخیلی فضا میں ایک ایسی ڈرامائی کیفیت کے ساتھ ابھارا گیا ہے کہ یہ باور کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ شاعر نے اسے شعوری طور پر سوچا ہو گا، شعر کو دوبارہ پڑھیئے تو یہ محسوس کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ شاعر نے وجدانی طور پر ایک تخیلی تجربے کی شناخت کی ہے، شعری کردار شبِ گذشتہ کے ڈرامائی واقعے کو حزن و ملال کے ساتھ یاد کر رہا ہے۔ اس رات، ہوا بہت تیز چل رہی تھی، اس نے اس تیز ہوا میں محبوب (ہمدرد یا آشنا) کو مدد کے لئے بہت پکارا لیکن بے سود، اور پھر کیا ہوا، یہ سب کچھ اَن کہا چھوڑ دیا گیا ہے۔

شعر ۳ میں دھوپ علامتی معنویت اختیار کرتی ہے۔ شعری کردار دیر سے دھوپ میں کھڑا جل رہا ہے۔ اور سایہ سایہ پکارتا ہے۔ لیکن سایہ تو کجا، اس کی آواز بھی صدا بصحرا ہو کر رہ جاتی ہے۔ دھوپ شعور کی دہشت ناکی یا خارجی حقیقت کی سنگینی کی علامت ہے اور سایہ (جو عنقا ہے) قدروں کے احساس یا تحفظ ذات کا علامیہ ہے۔

محولہ بالا اشعار سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ خلیل اپنے "دورِ آتش و آہن" کا سامنا کر رہے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ مشینی تہذیب نے انسان کی زندگی کو جہنم بنا دیا ہے ؎

خود اپنے اپنے جہنم میں جل رہے ہیں سبھی
عجیب دور ہے یہ دورِ آتش و آہن

یہ شعر ان کے عصری شعور کی گہرائی کو ظاہر کرتا ہے۔ شعور کی اس سندرت تک پہنچتے پہنچتے انہوں نے طویل سفر اختیار کیا ہے۔ وہ رومانی آرزومندی کے مقام سے بھی گزرے ہیں، اور خارجی حالات سے اولیں تصادمات کے نتیجے میں "خیالی شہرِ طرب" میں مراجعت کر کے گمشدہ خوابوں کی تلاش بھی کرتے رہے ہیں ؎

آج ڈوبا ہوا خوشبو میں ہے پیراہنِ جاں
اے صبا کس نے یہ پوچھا ہے مرا نام و نشاں
پھر مرے شہرِ طرب پر نہ کوئی آنچ آئے
آج کیوں خیمۂ افلاک سے اٹھتا ہے دھواں
جن کو آنکھوں سے لگایا وہ ہمیں چھوڑ گئے
انہیں چہروں، انہیں خوابوں کا پتا دو ہم کو

لیکن وہ 'شہرِ طرب' کا تحفظ نہ کر سکے۔ جس دور میں وہ زندہ ہیں۔ وہ خوابوں کی تشکیل کا نہیں، بلکہ شکست کا دور ہے، انہوں نے اس حقیقت کو اچھی طرح پہچان لیا۔ اس لئے وہ کیٹس یا اختر شیرانی کی طرح قلعہ بند نہیں ہوئے بلکہ انہوں نے ذہن کے دریچے کھلے چھوڑ کر نئی حقیقتوں کا سامنا کیا، اور خوابوں کے قافلوں کے بچھڑنے کی حقیقت کو تسلیم کیا ؎

کس موڑ پر بچھڑ گئے خوابوں کے قافلے
وہ منزلِ طرب کا فسوں کون لے گیا

ان کی غزلوں میں "آشوبِ آگہی" کی موثر پیکر تراشی کے کئی نمونے ملتے ہیں ؎

جب موسم گل آئے اے نکہت آوارہ
اگر درِ زنداں کی زنجیر ہلا جانا

در پے رہا ہو جن کے انبوہ کم سواداں
وہ خوب جانتے ہیں آشوب آگہی کو

بارہا سوچا کہ اے کاش نہ آنکھیں ہوتیں
بارہا سامنے آنکھوں کے وہ منظر آیا

موجودہ دور میں غزل کی بحالی کے سلسلے میں خلیل نے اہم کام انجام دیا ہے۔ انہوں نے اسے اس داخلی لہجے سے آشنا کیا جو اس کا وصف ذاتی رہا ہے اور یہ اسکے لئے مسیحائی کا کام کر گیا۔ ان کے بعد شہریار، ظفر اقبال، فاروقی، بانی، وزیر آغا، حسن نعیم اور دوسرے نئے شعراء نے اس کی داخلیت کو استحکام بخشا۔ مزید برآں خلیل نے نفسیاتی الجھنوں کی تصویر کاری کر کے غزل کے مخفی امکانات کو بروئے کار لایا۔ یہ دونوں کارگزاریاں یعنی داخلیت پسندی اور نفسیاتی تہہ داری جو خلیل نے انجام دیں، نئی شاعری کا شناخت نامہ بن گئی۔ چند شعر ملاحظہ کیجئے۔ ان میں محرومی، تنگ مزاجی، احساس کم مائیگی، بے چینی، خوف اور شوریدگی داخلی لہجے میں نمود کرتی ہے یہ نفسیاتی کیفیات ان کے داخلی بحران کی پیدا کردہ ہیں۔ "نیا عہد نامہ" کی شاعری اور اس کے پیش لفظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک اندرونی بحران سے گزر رہے ہیں۔ انہیں بار بار محسوس ہوا ہے کہ انہیں اپنے آپ پر اعتماد نہیں رہا ہے۔ وہ تصورات جو ان کے لئے رہنمایانہ حیثیت رکھتے تھے، یا ان کے لئے سرمایۂ حیات تھے، بے معنی ہو گئے ہیں ؂

تری دیوار کا سایہ نہ خفا ہو مجھ سے
راہ چلتے یونہی کچھ دیر کو آ بیٹھا تھا

وہ نگہ کہتی ہے بیٹھے رہو محفل میں ابھی
دل کی آشفتگی اٹھنے کی اجازت مانگے

اس در پہ بھی لگتا نہیں جی دیکھیے کیا ہو
ہے ایک عجب دل کی لگی دیکھیے کیا ہو

آ آ کے گزر جائے ہے ہر موجۂ پر خوں
ہے یاں وہی شوریدہ سری دیکھیے کیا ہو

یہ امر قابل ذکر ہے کہ نفسیاتی سطح پر مختلف کشمکشوں سے گزرنے کے باوجود خلیل کے ذہن کی صحت قایم رہتی ہے۔ ایک طرف وہ فکری طور پر لامحدود خلا میں انسان کی کم مائیگی اور بے بضاعتی کے احساس سے دوچار ہیں۔ یہ احساس انہیں ذات کی گم شدگی سے کرب میں مبتلا کرتا ہے۔ وہ شدت سے چاہتے ہیں کہ کائنات کے لایعنی تماشے میں انہیں اپنے "ہونے کی خبر" ملے، کہتے ہیں ؎

یہ تمنا نہیں اب دادِ ہنر دے کوئی
آ کے مجھ کو مرے ہونے کی خبر دے کوئی

اس جہاں میں میرے ہونے کی گواہی کون دے
اک ہجوم اور اس میں چشم معتبر کوئی نہیں

دوسری طرف وہ جبلی سطح پر جوانی، حسن، عشق اور لذتیت سے متمتع ہونے کے خواہش مند ہیں۔ وہ زندگی کی لایعنیت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی "جینے کی ہوس" سے باز نہیں آتے ؎

زہر غم پی کے بڑھی اور بھی جینے کی ہوس
زندگی بھر نہیں موت پہ لائے ایماں

لگے رہو بازوؤں سے میرے کہ یہ گھڑی پھر بھی ہے غنیمت
ہوا کے جھونکے یہ کہہ رہے ہیں کہ رات آدھی گزر چکی ہے

اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ہر حال میں تخلیق شعر میں اپنی ذہنی آزادی کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں اور کسی فکری نظریے کی غلامی کو قبول نہیں کرتے۔ نئے شعرا پر عام طور سے یہ الزام

عاید کیا جاتا ہے کہ وہ وجودی اثرات کے تحت زندگی سے فریب شکستہ ہو کر مایوسی اور کلبیت میں گرفتار ہو گئے ہیں اور شاعری میں یک رنگی آ گئی ہے۔ یہ الزام اس لئے بے معنی ہے کہ شاعری موضوع نہیں بلکہ تجربے کا اظہار ہے اور ہر دور میں بعض تجربے بنیادی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ جہاں تک خلیل کا تعلق ہے انہوں نے اس الزام کا پورا ابطال کیا ہے۔ وہ مایوسی کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ زندگی کی لذتوں سے بھی فیض یاب ہونے میں تامل نہیں کرتے۔

خلیل خاموش طبیعت کے مالک ہیں۔ انہوں نے اپنے پیشروؤں مثلاً عظمت اللہ خان اقبال یا میرا جی کی طرح زبان و بیان اور ہیئت میں کوئی انقلاب پیدا نہیں کیا۔ ان کی شوریدہ براگیختگی بالکل فطری اور جبلی ہے۔ لیکن یہ اس ذہنی تہذیب سے عاری نہیں، جو کلاسیکی شعراء کے مطالعے کی دین ہے۔ اس مطالعے نے ان کی نگاہ کو دھندلایا نہیں، بلکہ تیز کیا ہے۔ اس کا ایک اور فائدہ یہ ہے کہ شعری روایت کے ادراک و تفہیم نے انہیں خود اعتمادی بخشی ہے۔ وہ اس افراط و تفریط سے بھی بچے رہے۔ جو تجربہ پسندی کے جوش میں ان کے کئی معاصرین کو خراب کر چکی ہے۔ ان کے قدم مضبوطی سے زمین پر جمے رہے۔ وہ غزل کے ہیئتی رچاؤ کی طرف متوجہ رہے۔ ان کے یہاں قدیم شعراء مثلاً غالب سے استفادے کا عمل خاصا نمایاں ہے۔

(۱)	آج ہم اپنی پریشانی خاطر ان سے	(غالب)
	ہم چھپاتے ہیں پریشانی خاطر ان سے	(خلیل)
(۲)	بندۂ عاجز ہے گردش ایام	(غالب)
	ذرا سی دیر ٹھہرتی جو گردش ایام	(خلیل)
(۳)	برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کئے ہوئے	(غالب)
	گر ہو سکے تو چاک گریباں رفو کرو	(خلیل)

۴) یہ قاتل وعدۂ صبر آزما کیوں (غالب)

کیوں ہو کسی سے وعدۂ صبر آزما کی شرط (خلیل)

۵) رنگِ شکستہ صبحِ بہار نظارہ ہے (غالب)

دیکھ صناع مرے رنگ شکستہ پہ نہ جا (خلیل)

۶) فرصت کاروبارِ شوق کسے (غالب)

یہ کاروبارِ شوق مکرر نہ ہو سکا (خلیل)

۷) بے مئے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی (غالب)

وہ خوب جانتے ہیں آشوبِ آگہی کو (خلیل)

خلیل کے یہاں میرؔ، اقبالؔ، فانی اور فیض کے کلام سے بھی خوشہ چینی کی مثالیں ملتی ہیں، غور سے دیکھا جائے تو یہ عمل ان کے تخلیقی ذہن کے بے محابا اظہار کے راستے میں بعض نامعلوم مزاحم قوتوں کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے سالم وجود کا اظہار نہیں کر پاتے، یا کسی آخری ذریعۂ اظہار تک پہنچ نہیں پاتے۔ یہ وہ کوتاہی ہے جو ان کے وجود کو مکمل طور پر سری نہیں بننے دیتی۔ ان کے اندر کی تخلیق کے پُر جوش چشمے پوری قوت سے پھوٹنے کے بجائے جستہ جستہ شعاعوں کی صورت میں خارج ہوتے ہیں اور تاریک لمحوں کو منور کرتے ہیں۔ یہ لمحاتی روشنی نگاہ کو سیراب نہیں کرتی بلکہ تشنگی بڑھاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خلیل نازک شعری حسیت، تاثر پذیری اور کرب و آگہی کے باوجود بڑے شاعر نہ ہو سکے۔ وہ ان پابندیوں اور حد بندیوں کو بھی توڑ نہ سکے۔ جو غزل کی روایتی صنف شاعر پر عائد کرتی ہے۔ حالانکہ پابند سے پابند صنف بھی اس کی تخلیقی قوت سے پگھل سکتی ہے۔ سی' ایم باورا نے صحیح لکھا ہے کہ" الہام شاعر کو وہ قوت عطا کرتا ہے کہ وہ ان پابندیوں کو اپنی املاک میں تبدیل کرتا ہے، جیسا کہ حالیہ برسوں میں شمس الرحمن فاروقی نے رباعی جیسی کلاسیکی اور تنگ دامن صنف کے ساتھ کیا ہے۔

اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہ ہوگا کہ خلیل روایتی شاعر ہیں، وہ روایت سے قلبی وابستگی کے باوجود اس کی گراں باری کو ناپسند کرتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ روایتی الفاظ کے سحر سے آزاد نہ ہو سکے۔ تاہم ان کے یہاں نئے شعور کو گرفت میں لینے کے لئے روایتی زبان سے متصادم ہو کر ایک نئی شعری لسانیات کی تشکیل کی جدوجہد نمایاں ہے۔ انہوں نے بعض موقعوں پر لفظ سازی بھی کی ہے۔ کڑی دھوپ، مانوس سلونے چہرے، رت جگے، لہو لہان، گم شدہ تمنا، کمسن پودے، پلکوں کے سائبان، آنچل کی ہوا، انبوہ کم سوادان اور خالی مکان وغیرہ سے ان کے طبع کی زرخیزی کا پتہ چلتا ہے۔

ان کے عہد میں اقبال کے بعد راشد اور میرا جی نے نئی زبان کو خلق کرنے میں پہل کی تھی۔ خلیل کے سامنے پورا میدان کھلا تھا۔ لیکن وہ طبعاً مہم پسند نہ تھے۔ وہ اس طوفانی لہر کے مانند تھے، جو تمام رکاوٹوں کو توڑ کر ہر چیز کو اپنے ساتھ بہا کے لے جاتی ہے۔ اس عافیت کوشانہ رویے سے انہوں نے غالباً اپنا تحفظ تو کر لیا لیکن ان کے اندر کی شعری توقیر تکمیلیت کے ساتھ باہر نہ آسکیں اور پھر بد قسمتی سے بے رحم موت نے انہیں وقت سے پہلے ہی خاموش کر دیا۔

شہرِ بے مثال

وزیر آغا

وزیر آغا کے مجموعۂ غزلیات "غزلیں" کا تیسرا ایڈیشن چھپ کر آگیا ہے۔ موصوف نے 'غزلیں' کی سوغات میرے لئے لاہور سے بھجوائی ہے۔ رنگین سرورق سے آراستہ، سفید چکنے کاغذ پر مرقوم، وزیر آغا کی اتنی ساری خوبصورت غزلیں دیکھکر طبیعت شاد ہوئی۔ معاصر شعرا میں مجھے جن چند شعراء کے کلام کا انتظار رہتا ہے۔ ان میں وزیر آغا شامل ہیں۔

وزیر آغا شاعری میں غزل کے علاوہ صنفِ نظم کو بھی اپنے تجربات کے اظہار کا وسیلہ بناتے ہیں۔ اور ان کی سرسبز و شاداب نظموں کے مجموعے منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ شاعری میں نظم نگاری ان کی پہلی محبت ہے اور غزل لکھنے کی جانب وہ قدرے دیر سے متوجہ ہوئے۔ یمر صدیقی کے ایک سوال کے جواب میں انہوں نے کہا ہے "میں آغازِ کار میں غزل کے امکانات سے زیادہ آشنا نہیں تھا۔ بعد ازاں "اردو شاعری کا مزاج" لکھتے ہوئے جب میں نے غزل کے سٹرکچر پر غور کیا اور اسکی عمودی پرواز سے آشنا ہوا نیز، میں نے دیکھا کہ غزل شخصیت کو عبور کر کے ماورائیت یا اجتماعیت کو مس کرنے پر قادر ہے تو میں اس کا گرویدہ ہو گیا۔" چنانچہ انہوں نے پوری شیفتگی کے ساتھ غزل سے تعلقِ خاطر قائم کیا۔ اور پھر غزل تواتر سے لکھتے رہے۔ غزل میں شخصیت سے ماورائیت

کا سفر کرتے رہے۔ یہ غزل کی خوش بختی ہے کہ وزیر آغا دیر سے ہی سہی اسکی طرف آئے اور اپنی داخلی شخصیت کے آب ورنگ، توانائی اور جمالیات سے اسے مالامال کیا اور اس کے صدیوں کے انسانی تجربات سے معمور ہمہ رنگ وجود میں ایک اور جہت کا اضافہ کیا۔

میں وزیر آغا کی غزلوں کی کھوج میں رہتا ہوں۔ ہندوپاک کا کوئی ادبی جریدہ ہاتھ لگتے ہی اسکے اوراق کو الٹتے پلٹتے ہوئے میں ان کی غزل کو تلاش کرتا ہوں۔ کوئی غزل ملی تو لطف لے لے کر پڑھتا ہوں۔ اور ان کے تر و تازہ تجربات میں شریک ہوتا ہوں، لیکن ایسے بابرکت لمحے گاہ گاہ ہی آتے ہیں۔ ایسی صورت میں "غزلیں" کی دستیابی نے مجھے نشاط مسلسل سے آشنا کیا ہے اور ایک ناقابل مدافعت جذبے کے تحت میں آپ کو بھی اپنے تجربات میں شامل کراتا ہوں۔

وزیر آغا لگ بھگ پچیس تیس سال پہلے ایک جدید ناقد، عالم اور شاعر کی حیثیت سے سامنے آئے اور بہت جلد انہوں نے ادب میں جدیدیت کے رجحان پر عالمانہ مقالات لکھ کر، اور اپنی شاعری میں معاصر شعور کے مختلف العباد کی پیکر تراشی کر کے 'نئی حسیت' کے ایک علمبردار کے طور پر اپنی شناخت کروائی۔ انہوں نے کہا ــــــ

> "جدیدیت کی تحریک بھی بیسویں صدی کی برق رفتار سیاسی، سماجی اور علمی سطح کی تبدیلیوں سے مرتب ہوئی۔ پاکستان ہی نہیں، دوسرے ممالک کے ادب میں بھی موجود ہے۔ میری کنٹری بیوشن فقط یہ ہو سکتی ہے کہ میں نے 'ادبی دنیا' کے ذریعے جدیدیت کے مثبت روپ کو سامنے لانے کی کوشش کی۔"

نئی حسیت کی تعبیر و تفسیر کا کام ان کے بعض معاصرین کے علاوہ، نئی نسلوں کے متعدد شعرا نے بھی اپنے ذمہ لے لیا۔ اور بلاشبہ شاعری کے کئی اچھے نمونے سامنے آئے اور اردو شاعری کی ثروت اور وقار میں اضافہ ہوا۔ لیکن ایک خرابی یہ ہوئی کہ جدیدیت، جو بنیادی طور پر ہر نوع کی نظریاتی وابستگیوں اور حد بندیوں کے استرداد کے نتیجے میں وجود میں آئی تھی، کئی لوگوں کے یہاں شخصیت کے تخلیقی امکانات

اور گوناگونی سے صرف نظر کرکے خود ایک محدود میکانکی نظریہ بنتی گئی اور شعراء اسے فیشن کے طور پر اوڑھتے رہے۔ پیش رؤوں میں اگر عمیق حنفی، بلراج کومل یا باقر مہدی نے کسی اندرونی ضرورت یا شعور کی تیز آشنا صورت کے نتیجے میں نظریاتی خول کو توڑ کر کھلے اور غیر مشروط رویے سے اپنی آہنگی کا اظہار کیا، تو یہ بات قابلِ فہم تھی۔ لیکن ایسے شعراء بھی جدیدیت کی طرف مائل ہوئے، جن کی عمریں سکہ بند نظریات یا روایت کی پاسداری میں گزری تھیں اور پھر نئی نسلوں کے اکثر شعراء محض اوروں کی دیکھا دیکھی جدیدیت کی دوڑ میں شامل ہو گئے۔ جدت پسندی کے زعم میں وہ اپنے میلانِ طبع یا داخلی ضرورت سے بیگانہ ہوکر مروجہ لفظیات میں تنہائی، اجنبیت اور انتشار کے جذبات و خیالات کا اظہار کرتے رہے اور لسانی سطح پر توڑ پھوڑ پر اتر آئے، اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری بالعموم اور غزل بالخصوص موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے یک رنگی، یکسانیت اور عدم معنویت کا ناخوشگوار تاثر پیدا کرنے لگی۔

تاہم نئی غزل کے اس تکراری اور تقلیدی شور میں چند آوازیں ایسی بھی تھیں، جو ابتداء ہی سے اپنے خوشگوار اور منفرد آہنگ کا احساس دلاتی رہیں اور معاصر غزل میں نئے منطقوں اور منظر ناموں کا انکشاف کرتی رہیں۔ ایسی آوازوں کے ساتھ وزیر آغا کی آواز بھی شامل ہوگئی اور یہ آواز بہت جلد اپنی شادابی، توانائی، اور حسن کاری سے جاذبِ توجہ ہوگئی۔ یہ شخصی لمس کی سحر کاری، لہجے کی رخشندگی اور تازگی اور اسلوب کی شادابی اور نمو پذیری سے اپنی انفرادیت منوانے میں کامیاب ہوگئی۔ تقلید اور فیشن کی گرم بازاری میں کسی شاعر کی اپنی انفرادیت کی شناخت کروانا اور پھر اس کی نگہداشت کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ وزیر آغا نے یہ مشکل مرحلہ منکسر المزاجی لیکن خود اعتمادی سے طے کیا اور اپنی تخصیص کے گوہر مراد کو پالیا ہے۔ انہوں نے مروجہ یا تقلیدی خیالات و تصورات کو اپنے پاس پھٹکنے نہ دیا۔

اردو میں صنف غزل بہت قدیم صنف ہے اور روایت کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن اس صنف کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ بدلتے حالات میں تجربہ پسندی اور جدت کاری کے وافر امکانات کو بروئے کار لاتی ہے۔ یہ بدلتے ادوار میں شعراء کے مزاج، رویوں اور تصورات کی تبدیلیوں سے مکمل طور پر

ہم آہنگ رہا ہے اور اپنی تاثر پذیری، قوت انجذاب اور ذوقِ نمو کا ثبوت دیتی رہی ہے۔ لیکن ہر دور میں اکثریت ایسے شعراء کی رہی ہے۔ جنکی جودتِ طبع اور ذہنی اپج مشکوک رہی ہے اور وہ غزل کو شخصی تجربات کا موثر اظہار بنانے کے بجائے عامتہ الورود اور روایت زدہ خیالات اور تصورات کی عمومی ترسیلیت کا بے مصرف وسیلہ بناتے رہے۔ اردو غزل کا بیشتر حصہ ایسی ہی روایتی شاعری سے عبارت ہے۔ غزل کا روایتی انداز و اسلوب اپنے اندر ایک ایسی جاذبیت رکھتا ہے کہ ہر نئی نسل کے شعراء اسکے دام اثر میں آکر اسکی زلفِ گرہ گیر کے اسیر ہو جاتے ہیں اور اپنے تخلیقی ذہن کے تقاضے پورے کرنے سے قاصر ہو جاتے ہیں۔ اقبال جیسا طاقتور شاعر بھی اپنے ابتدائی دور میں اسکے سحر سے آزاد نہ ہو سکا اور بانگِ درا کی غزلوں کے علاوہ ان سے غیر مستند اول کلام میں روایتی غزلیں ہیں۔ اقبال کے معاصرین میں فانی، حسرت اور جگر بھی تمام عمر روایت کے حاوی اثر میں رہے۔ نئے شعراء میں بھی کئی شعراء ذات کی آگہی کے باوجود روایت کے واضح اثرات کی نفی نہ کر سکے۔ تاہم وزیر آغا کی غزل تجربے، آہنگ، اسلوب، الفاظ کی علامت کاری اور فضا آفرینی کے اعتبار سے روایتی غزل سے مختلف اور منفرد ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ شعری عمل میں وہ دائماً خارج سے داخل کا سفر کرتے ہیں اور اپنے باطن میں مخفی تخلیقی ذخائر کا پتہ لگاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار میں دور دور تک معاصر غزل کی کوئی صدائے بازگشت سنائی نہیں دیتی۔ اسکے برعکس وہ اپنے لئے حرف و صدا کے ایک مخصوص نظام کو خلق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ ان کا منظر نامہ شمع و پروانہ اور بادہ و ساغر کے روایتی الفاظ سے نہیں، بلکہ ہوا، شجر، پھول، ستارہ، بادل، شام، وقت، ابر، صبا، اوس اور دھوپ سے متشکل ہوتا ہے۔ انہوں نے عامتہ الورود خیالات و جذبات سے کنارہ تو کر ہی لیا۔ مروجہ لفظیات کو بھی ہاتھ نہیں لگایا۔ چنانچہ انہوں نے اپنی آگہی کے اظہار کے لئے جو الفاظ چنے ہیں، وہ روایتی اور گھسے پٹے نہیں، بلکہ تازہ ہیں اور فطرت کے روشن اور معطر فضا سے ماخوذ ہیں اور وہ ایک منفرد لسانی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔

وزیر آغا کی غزل کی انفرادیت اور جدت کاری بنیادی طور پر ان کی شعری حسیت کی کار آگہی

اور شدت سے مربوط ہے' ان کے ذہن کی ناقدانہ اور دانشورانہ قوتوں کے ساتھ ساتھ ان کی داخلی تخیئت کی تابناک جہت ان کی تخلیقی حسیت ہے جو اسنادلالیت اور نثریت سے ماورئ ان کے رنگارنگ حیاتی وجودِ معجزہ کارِ تخیل' اور نازک احساس میں صورت پذیر ہوئی ہے۔ لیکن شعری حسیت کی صورت پذیری کا عمل ان کے یہاں اتنا آسان نہیں جتنا بظاہر دکھائی دیتا ہے۔ یہ بہت ہی کٹھن اور جانسوزی کا عمل ہے اور ہر اچھے شاعر کو اس سے گزرنا پڑتا ہے۔ بنیادی طور پر شعری حسیت کی تجسیم کاری کا مسئلہ لسانی تہذیب و تشکیل سے منسلک ہے جو لفظ و پیکر کے نادیدہ امکانات کی تسخیر و یافت پر منحصر ہے' اس کے لئے غیر معمولی لسانی ادراک شرط اول ہے۔ یہ ادراک لاکھ وجدانی اور لاشعوری سہی' اس کے لئے روایتی زبان جو کلیشے میں بدل گئی ہو' سے دامن بچا کر شاعر کو خود زبان کے تخلیقی امکانات کا سراغ لگانا پڑتا ہے' یعنی زبان کے استعاراتی اور علامتی امکانات کو بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ اس طرح سے روایتی اور مروجہ لفظیات سے انکی کشش اور دلاویزی کے باوجود انحراف کرنا پڑتا ہے۔ وہ شعراء جو مروجہ زبان کی سہل الحصول' دلکشی اور ترسیلیت کے گرویدہ بن کر رہ جاتے ہیں' اپنی مخصوص شعری حسیت کی نادرہ کاری کی شناخت کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ اور ایسے ناکام شعراء کی ہر دور میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ وہ خود اپنی مانوس' مروجہ اور سہل پسند شاعری کے بوجھ تلے دفن ہو کر رہ جاتے ہیں۔ کلاسیکی دور کے سینکڑوں ایسے صاحب دواوین شعراء جو روایت کی غلامی پر رضامند رہے۔ ہمارے لئے بے معنی ہو گئے ہیں'۔

وزیر آغا کی غزلوں کے کئی اشعار میں روایت کے تغلب سے نجات پانے کی جدوجہد کا احساس ہوتا ہے' اس جدوجہد میں کبھی ان کی سانس پھول جاتی ہے۔ لیکن وہ ہمت نہیں ہارتے ان کی نظر اپنی مخفی اظہار طلب شعری قوت پر مرکوز رہتی ہے اور وہ اس کے موثر اور تجسیمی اظہار کے لئے مناسب لفظ و پیکر کی تلاش میں رہتے ہیں۔ یہ تلاش انہیں لمحاتی طور پر بھٹکا تو سکتی ہے لیکن منزل سے بیگانہ نہیں کر سکتی۔ یہاں تک کہ وہ منزل آشنا ہو جاتے ہیں' یعنی اپنے لئے ایک ایسا لسانی نظام وضع کرتے ہیں' جو ان کے داخلی تجربات کو متشکل کرتا ہے اور غزل کی جو صورت

نمودار ہوتی ہے، وہ غزل کی روایت سے آب ورنگ کشید کرکے جدت اور تازہ کاری کی ایک روشن مثال قایم کرتی ہے۔ یہ غزل وزیر آغا کی شعری حسیت کا شناخت نامہ بن جاتی ہے، یہ ان کی شخصیت کی "سوز وساز و آرزومندی" کا پتہ دیتی ہے، جو ان کے لئے "متاع بے بہا" ہے اور وہ کسی قیمت پر یا کسی ترغیب میں آکر اس کا سودا کرنے کے لیے آمادہ نہیں، وہ اسے عزیز رکھتے ہیں، یہ گویا ان کی شخصیت کی توانائی، اسراریت، خود آگہی اور خود احتسابی کا بدل ہے، اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ اردو کی شعری روایت سے گہرے طور پر منسلک ہونے کے باوجود، وزیر آغا نے روایت پرستی کو اپنا شعار نہیں بنایا، یہ گویا ان کی تخلیقی حسیت کی فعالیت اور زرخیزی کا غماز ہے۔ اور ان کے ذہنی اجتہاد کا خاصہ بھی، اسکی مثال ان کے پیش رووں میں اقبال کے بعد اگر کہیں ملتی ہے تو میرا جی کے یہاں، نہیں تو اس دور میں فیض سمیت اکثر شعراء روایت ہی سے مربوط رہے، اور اسی کی توسیع کرنے میں اپنی عافیت کا سامان کرتے رہے۔

وزیر آغا کے یہاں روایت کا شعور ان کے تجربہ پسندی کے لیے مقتی زمین کا کام کرتا ہے۔ ان کے پیش نظر اپنی شخصیت کی لسانی دریافت کا مسئلہ ہے اور وہ اس سے نمٹنے کے لئے لفظ و پیکر کی تہذیب کے ساتھ ساتھ اسکی جدت کاری کو کما حقہ بروئے کار لاتے ہیں امہوں نے فطرت کے ماحول سے الفاظ لئے اور ان سے اپنی طبعی مناسبت کے رموز کی شناسائی حاصل کی۔ یہ الفاظ ان کے یہاں لہجے کی شائستگی آہنگ کی شادابی [illegible] اظہار کی طہارت سے مستفیض ہوکر تجربات کی انفرادیت اور سالمیت کے امیں بن جاتے ہیں،

وزیر آغا اپنے عہد کے حقائق کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ یہ شعور ان کی تخلیقی شخصیت کی توسیع ہی نہیں کرتا۔ بلکہ ان کی شخصیت سے جملہ کوائف کا ایک ترکیب پذیر نقطۂ اشتراک بھی بن جاتا ہے اور اسی سے ان کے ذہنی اور فکری ابعاد منور ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ انہوں نے معاصر شعور کا اظہار محض علم و اکتساب کے بل بوتے پر نہیں کیا ہے۔ بلکہ ایک ایسے بیدار مغز اور ذکی الحس فنکار کی حیثیت سے کیا ہے۔ جو اپنے عہد کی معاشرتی اور مابعد الطبیعاتی

حقیقتوں سے متصادم ہے' موجودہ دور میں فنکار سائنسی ترقیات کے نتیجے میں زندگی' فطرت اور کائنات کے بارے میں مسلمہ مفروضات اور روایتی تصورات کی عدم معنویت کی غیر معمولی صورت حال کا سامنا کرتا ہے' اور معاشرتی' تہذیبی اور مابعد الطبیعاتی سطحوں پر ایک نئی آگہی کے کرب سے دوچار ہے۔ یہ بدلتے ہوئے پیچیدہ حالات میں فنکار کی ذات کی پراگندگی' شکست اور انتشار کی آگہی ہے' جو آگہی کی آگہی پر منتج ہوتی ہے۔ تہذیبی و معاشرتی سطح پر انفرادی اور اجتماعی دونوں صورتوں میں انسان کے جنگلی خصائص یعنی بہیمیت اور تشدد پسندی' اور فکری سطح پر زوال اور موت کی غارت گری کے کرب انگیز احساس پر مرتکز ہے اور یہ احساس اتنا شدید' ہمہ گیر اور پیچیدہ ہے کہ کوئی خیال' عقیدہ' مثالیت پسندی' یا دیا نظریہ اس کا ازالہ نہیں کر سکتا۔ یہ آگہی جدید شاعر کے شعری وجود کا احاطہ کرتی ہے۔ وزیر آغا تمام و کمال اس متشددانہ شعور سے بہرہ ور ہیں اور اسکی علامتی پیکر تراشی پر قادر ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے شعر میں گھر کی جو بھیانک تصویر ابھرتی ہے۔ اس میں چیختی ہوا کا استعارہ ان کے اس PREDICAMENT کی علامتی تعبیر ہے' جس کا وہ سامنا کر رہے ہیں۔

زنگ آلود گھر کا سناٹا
اور میں چیختی ہوا کی طرح

یا یہ شعر

کیسے کہوں کہ میں نے کہاں کا سفر کیا
آکاش بے چراغ' زمین بے لباس تھی

وزیر آغا کے بعض اشعار سے یہ تاثر قائم ہو جاتا ہے کہ وہ آشوب آگہی کی زد میں آکر کبھی یادوں اور خوابوں کی ایک حسین دنیا آباد کرتے ہیں اور اس دنیا میں اپنے وجود کا تحفظ کرتے ہیں' وہ محبوب کے بدن کو روشنی کے پیکر میں تبدیل کرتے ہیں اور مظاہر فطرت سے حسیاتی لذت آفرینی کا سامان کرتے ہیں۔

اُگ رہی ہیں اودی اودی ان گنت یادیں مگر
مت کہو پھر کشت جاں بے آب ہے برباد ہے

بالکل اسی طرح جس طرح کیٹس (EVE OF ST AGNES) بیان کرتا ہے۔ اسی طرح سے وزیر آغا رومانی اندازِ نظر کی ترجمانی کرتے ہیں۔

آہ اس یاد کے پردں کا لمس
جس نے سارا بدن اجالا ہے

اس خیال کی تائید وزیر آغا کے بعض اور ناقدین بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ عرش صدیقی لکھتے ہیں۔

"مجموعی طور سے وزیر آغا کی شاعری کا کردار رومانی ہی بنتا ہے"۔

ڈاکٹر وحید قریشی رقم طراز ہیں:-

"وزیر آغا کا دوسرا رجحان رومانی لب و لہجہ ہے، یہ لہجہ ہمیں ایک بار پھر بیسویں صدی کی چوتھی دہائی تک لے جاتا ہے۔"

واضح رہے کہ وزیر آغا کے یہاں رومانوی رجحان کی نشاندہی کا یہ عمل محض آدھی سچائی کو سامنے لاتا ہے۔ پوری سچائی یہ ہے کہ وزیر آغا خوبصورت یادوں، احساس تنہائی اور حیاتی رنگینیوں سے بہرہ ور ہونے کی آرزو کے ساتھ ہی اس آشوبِ آگہی کا سامنا کرتے ہیں۔ جو انہیں رومانی رویے کی بے معنویت کا احساس دلاتا ہے۔ اور زندگی اور کائنات کے حقائق کی سنگینی سے متصادم کراتا ہے۔ ان معنوں میں وزیر آغا کی شاعری کا کردار مجموعی طور سے رومانی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ چنانچہ ان کی غزلوں میں جو شخصیت نمود کرتی ہے۔ وہ محبوب کی یادوں میں گھرا ہونے کے باوجود "اداس" ہے اور جس کے لئے "منظر راکھ" ہے۔ صرف اس لئے کہ وہ نئی آگہی کے عذاب اور انتشار کی زد میں ہے

منظر تھا راکھ اور طبیعت اداس تھی
ہر چند تری یاد مرے آس پاس تھی

وہ کربِ آگہی کے شاعر ہیں اور اس آگہی کا اظہار عاید کردہ یا شعوری طور پر اختیار کردہ رویے کے طور پر نہیں بلکہ شخصی سطح پر محسوس کئے گئے درد و داغ اور جستجو و آرزو کی بازیابی کے طور پر کرتے ہیں جسے وہ "پیچ و تاب" قرار دیتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ اسکی صداقت،

جامعیت اور تاثیر مسلم ہوجاتی ہے:

ک اک اضطراب سا لفظوں کی کائینات میں تھا
تہہ خیال کہیں پیچ و تاب ایسا تھا

اپنے داخلی "پیچ و تاب" کی بازیابی کا یہ عمل ان کی غزل کے لیے ٹھوس تخلیقی اساس فراہم کرتا ہے، اس کا مثبت نتیجہ یہ ہے کہ ان کا جدیدیت پسند رویہ یک رخے پن کا شکار ہونے کے بجائے تہہ دار کائیناتی شعری تجربے میں ڈھل جاتا ہے۔ اور معاصرت کی حد بندیوں کی نفی کر کے آفاق گیر ہوجاتا ہے۔

یہ کیونکر ممکن ہوا ہے؟ یعنی وزیر آغا کی غزلوں میں شعری تجربے کی تازہ کاری، جامعیت اور کثیر الجہتی کا راز کیا ہے؟ یہ بنیادی سوال ہے، اس کا جواب دینے کے لیے ان کی غزلوں ہی کی طرف رجوع کرنا ہوگا۔ اور ان میں انکشاف پذیر تخلیقی کائینات کی شناخت کرنا ہوگی اور یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس تخلیقی کائینات میں کیا ہوتا ہے۔ یعنی اس میں کردار و واقعہ کے عمل اور ردِ عمل کے نتیجے میں رونوع پذیر واقعات کے امکانات کیا ہیں۔

بادی النظر میں، وزیر آغا کی غزلوں میں ایک مخصوص اور پاکیزہ ذہنی فضا ابھرتی ہے جو فطرت کی شگفتگیوں اور رنگینیوں سے گہری قربت کا احساس دلاتی ہے۔ یہ ایک چھوٹی سی دنیا ہے، جو فطرت کے رنگوں، خوشبوؤں اور روشنیوں سے آباد ہے، یہ شاعر کی حسن پرور ادا شناس اور مضطرب روح کی ازلی وابستگی کا احساس دلاتی ہے، وزیر آغا چونکہ سرگودھا کے دیہی ماحول میں پیدا ہوئے ہیں اور پروان چڑھے ہیں اور وہیں زمینداری کا کام سنبھالے ہوئے ہیں، اس لئے ان کے احساس میں اس خطۂ زمین کی شادابی، حسن اور معصومیت کی جلوہ گری دیدنی ہے اور یہ بات بلاتامل کہی جاسکتی ہے کہ وزیر آغا کی غزلوں کے لیے ان کا آبائی گاؤں عقبی دیار کا کام کرتا ہے لیکن یہ سوچنا کہ یہ عقبی دیار ان کی شاعری میں جوں کا توں در آتا ہے، درست نہیں، اس لئے کہ تخلیقی فنکار اپنی تخلیقی دنیا کی تخلیق کے لیے خارج کے کسی پس منظر یا پیش منظر کا دست نگر نہیں ہوتا۔ وزیر آغا

جس فطری ماحول میں پلے بڑھے ہیں، وہ ان کے لیے جزوِ جسم و جان ہی سہی یا بنیادی شعری محرک سہی، اُسے اپنے اشعار میں وہ بعینہ منتقل نہیں کر سکتے۔ کیونکہ یہ تخلیقی کارگزاری کے منافی ہے۔ شاعر کا جس نوع کے خارجی ماحول سے واسطہ پڑتا ہے، وہ اسکے کوائف و تفاصیل کو بجنسہٖ شعوری کد و کاوش سے شاعری میں پیش نہیں کرتا۔ اس کے برعکس، وہ جس معروضی شے کی تصویر کاری کرتا ہے۔ وہ خارجی حقیقت سے کوئی نہ کوئی مماثلت (جو لازمی بھی نہیں) رکھنے کے باوجود تخلیقی کیفیت میں اس کے باطن میں خلق ہوتی ہے اور پھر تکمیل یافتہ صورت میں ہر نوع کے حقیقی حوالے سے انقطاع کرتی ہے۔ اس سے اس خیال کی صحت پر کوئی اثر نہیں پڑتا کہ شاعر اپنے ماحول اور گرد و پیش کی زندگی سے منسلک ہوتا ہے اور ان سے گہرے طور پر متاثر ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں خارجی ماحول کے اثرات نہ جانے کتنے شعوری اور لاشعوری محرکات و عوامل سے ہم آمیز ہو کر شاعر کے داخلی وجود میں پیوست ہوتے ہیں۔ اور جب شعری تکمیل ہوتی ہے، تو کلی طور پر شاعر تولدِ دیگری کے مرحلے سے گزرتا ہے اور فطرت کے حوالے سے اس کا جامع وجود منکشف ہوتا ہے۔

وادیٔ کشمیر کے قدرتی مناظر یعنی پہاڑوں، جوئباروں، پھولوں اور جھیلوں کے بارے میں متعدد نظمیں لکھی گئی ہے، لیکن ان میں۔ اکثر و بیشتر نظمیں شعراء کے داخلی وجود کی تمام تر قوتوں اور کیفیات کو انگیز کر کے نہیں لکھی گئی ہیں۔ اس لئے ایسی نظمیں کوئی مربوط یا دیرپا تاثر قایم نہیں کرتیں اور غزلیہ اشعار میں صرف چند مقامی شعراء کے علاوہ مظہر امام کی بعض غزلیں ہی ایسی ہیں جو اپنے خالق کی داخلی شخصیت میں وادی کے حسن، شادابی اور درد و داغ کے انجذاب کی مثال فراہم کرتی ہیں۔

وزیر آغا کی غزلوں میں ان کے جامع وجود کی رنگارنگی کا احساس ہوتا ہے، اس کا ایک اہم پہلو ان کی فطرت پرستی میں آشکار ہوتا ہے۔ یہ پہلو جو فطرت کی پاکیزگی، شفافیت اور شادابی سے مملو ہے۔ یہ پہلو وزیر آغا کے فطرت کے جلوؤں اور رعنائیوں کا دالہ و شیدا ہونے اور ساتھ ہی فطرت کے حوالے سے انکے وجود کا اثبات کرانے کے علاوہ انکی شخصیت کی پراگندگی، کرب اور تباہی کا بھی اشاریہ ہے۔ اس طرح سے یہ گویا فطرت کے مظاہر و موجودات کی شعری تعبیر ہے

جس کے نتیجے میں رنگوں، پھولوں، ہواؤں، پرندوں اور ستاروں کے مشاہدے کا ایک نیا تناظر فراہم ہوتا ہے اور اسکی شعری کائنات حقیقی ماحول سے الگ ہو کر قائم بالذات ہو جاتی ہے۔ یہ کائنات ان کے ذہن کی زاییدہ و پرداختہ ہے۔ ان کے وجود کی لسانی تجسیم اس کائنات کے موجودات و وقوعات ان دیکھے ہیں۔ معجزہ کار اس میں ٹھنڈی ہوا غاصب ہے، شام ہنستی ہے اور ستارا روتا ہے، پرندے خاموش ہیں، ستارے گرز برساتے ہیں۔ پھول، چاند اور تارے رات کی رہزنی کرتے ہیں، چڑیاں وحشی لشکر بن کر اترتی ہیں، اوس حشر بپا کرتی ہے، چاندنی شب، کتنے تاروں کو روند ڈالتی ہے:

ے لے گئی ساری خوشبو چھین کر ٹھنڈی ہوا
پتیاں بکھری پڑی ہیں خاک پر میرے لئے

ے جاتے جاتے شام یک دم ہنس پڑی
اک ستارہ دیر تک رویا کیا

ے درختوں کو تو چپ ہونا تھا اک دن
پرندوں کو مگر کیا ہو گیا ہے

ے تمام رات چرائے تو اوس کے موتی
تمام رات ستاروں کے گرز کھاؤں میں

ے صبح سویرے رات کے رہزن پھول اور چاند اور تارے بھی
شبنم کے چھینٹوں سے اپنے چہرے دھونے لگتے ہیں

ے اترا تھا وحشی چڑیوں کا لشکر زمین پر
پھر اک بھی سبز پات نہ سارے گھر میں تھا

ے گرد اڑتی ہے تو اٹ جاتے اشجار تمام
اوس گرتی ہے تو اک حشر بپا ہوتا ہے

دیکھ اس تیری چاندنی شب نے
کتنے تاروں کو روند ڈالا ہے

اس کا ئینات کی ہر شئے اپنا وجود رکھتی ہے۔ اور حقیقی دنیا سے کسی حوالے کا کام نہیں کرتی۔ یہ خود اپنے ہونے کا اثبات کرتی ہے اور لازماً ایک علامتی نظام پر منتج ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ وزیر آغا ارادی طور پر اپنے تجربات کو علامتی نہیں بناتے۔ ان کی تخلیق کردہ کائینات میں ہر شے اور ہر واقعہ علامتی رنگ رکھتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وزیر آغا کا شعور گیرائی اور پیچیدگی رکھتا ہے، یہ شعور عہد حاضر میں ایک دانشور اور حساس انسان کی خود آگہی پر منتج ہوتا ہے، اس لئے یہ انسان کے مقدر کا المیہ بن جاتا ہے وزیر آغا نے انسان کے مقدر پر وسیع تر نقطہ نظر سے مطالعہ کیا ہے، وہ اسے بشریات، مذہبیات مابعد الطبیعات اور عمرانیات کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں اور کئی وجودیوں کی مانند اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ فرد خود آگہی کے دکھ (ANGUISH) سے نجات حاصل نہیں کر سکتا۔ یہ دکھ کائنات کی لاینحل اور ناقابلِ فہم اسراریت سے بے کراں ہو جاتا ہے، لا محالہ ان کے الفاظ مثلاً سورج، ابر، ہوا، ستارہ پھول، شجر، شام، درخت اور دھوپ علامتی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے۔

اس منج ہوا سے برسرِ پیکار ہم بھی تھے
اپنے ہی گھر میں بے در و دیوار ہم بھی تھے

آ صورتِ شبنم ہی کبھی میری طرف تو
سورج کے نکلنے کا تو امکان نہیں ہے

سحر کیوں آتے آتے رک گئی ہے
کہاں وہ صبح کا تارا گیا ہے

عجب نہیں کہ تری آنکھ میں کبھی نور آئے
کرن سی بن کے کبھی تیرے در پہ آؤں میں

ے بگھلتی شام سے کہنا نہ کچھ دم رخصت
وہ رو پڑے گی مگر تم تو حوصلہ رکھنا

ے کرتے ہو اب تلاش ستاروں کو خاک پر
جیسے زمیں زمیں نہ ہوئی آسمان ہوئی

ے کہتے ہو تم کہ خود میں سمٹنے لگی ہے شام
بھیگے پروں کے ساتھ جھپٹنے لگی ہے شام

جیساکہ عرض کیا گیا کہ فطرت ان کی شخصیت کو انگیز کرتی ہے اور ایک شعری محرک بن جاتی ہے۔ یہ ان کے داخلی وجود کی جملہ قوتوں کو متحرک کرتی ہے۔ ان کے یہاں محبوب کا جسم بھی فطرت کے حوالے سے جمالیاتی اور حیاتی لطافت کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

ان کی شعری شخصیت کا فطرت سے قرب و موانست کا وہ عالم ہے کہ وہ فطرت ہی کا ایک دلاویز منظر بن گئی ہے، اس میں جو پاکیزگی، معصومیت، خوشبو، نزاکت، رنگینی، تحرک اور موسیقیت ہے، وہ فطرت ہی کی یاد دلاتی ہے۔ فطرت ان کے لیے ایک دائمی سرچشمۂ جمالیات ہے۔ انہیں تو محبوب کا بدن بھی تاروں کی لَو نظر آتا ہے۔

ے وہ ایک شخص کہ تاروں کی لو تھا جس کا بدن
کبھی کبھی وہ زمیں پر اترنے لگتا تھا

اور یہ دو اشعار :- ے بدن میں اس کے فروزاں تھا کہ وقت سحر
تمام دیپ بجھے تھے مگر وہ جلتا تھا

ے چاندنی اس کا بدن، چاند ہے اس کا چہرہ
دھان کی کھیتیاں، آنکھوں کے حسین تال اس کے

ان کے یہاں فطرت اور انکی شخصیت میں انضمام کی ایسی صورت ملتی ہے کہ "من دیگرم تو دیگری" کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ان میں اور فطرت میں فرق ہے تو یہ کہ وہ فطرت کے برعکس خود فطرت کی،

اور اپنی آگہی رکھتے ہیں۔ ورڈس ورتھ بھی انسان کو فطرت ہی کا حصہ سمجھتا تھا، لیکن دنیوی کاروبارت اس کے نزدیک، فطرت اور انسان میں دیوار بن جاتی ہے اور انسانی فطرت کے اوصاف سے محروم ہو کر حیوانیت کی پست سطح پر آجاتا ہے۔ انیسویں صدی کے صنعتی انقلاب اور بڑھتی ہوئی مادہ پرستی کے رجحان نے ورڈس ورتھ کے اس اندازِ فکر کے لیے اساس فراہم کی تھی۔ وزیر آغا بھی فطرت سے وابستہ ہیں، لیکن وہ شہریت سے خوف زدہ ہو کر فطرت کی جانب مراجعت کرتے ہیں۔ ان کے رویے کو ورڈس ورتھ کے اندازِ فکر سے جو چیز ممیز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ عصرِ حاضر کے آشوبِ آگہی نے انہیں رومانی مثالیت، جسکی نمایندگی دوسرے رومانی شعراء کے علاوہ ورڈس ورتھ بھی کرتے ہیں، کی بے معنویت سے آشنا کر کے اپنے اور فطرت کے بارے میں تمام خوش فہمیوں سے نجات دلاتی ہے۔ اس طرح سے انکی شخصیت کا ایک اہم پہلو یعنی ان کے شعور کی دہشت ناکی آیینہ ہو جاتی ہے۔

شب کٹ چکی تھی اور سحر کا پتا نہ تھا
ہونے میں اور نہ ہونے میں کچھ فاصلہ نہ تھا

وزیر آغا کا شعور متشدد اور پیچیدہ ہے، وہ اسکی پیکر تراشی کے لیے علامت کاری سے کام لیتے ہیں، ان کے یہاں بعض علامتیں کلیدی علامتوں کے طور پر استعمال ہوئی ہیں، جو اپنے سیاق میں جداگانہ کیفیات و تلازمات کو راہ دیتی ہیں، ان میں نور، شجر اور ہوا کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے، ذیل کے اشعار میں نور کا پیکر بصیرت، امید، بیداری، شعور، خود آگہی اور تخلیق کے علامتی امکانات پر محیط ہے،

عجب نہیں کہ تری آنکھ میں بھی نور آئے
کرن سی بن کے ترے دریچوں میں

سنو تم صبح کی دستک کا نغمہ
کہاں تاریکیوں میں کھو گئے ہو

ے پگھل چکا ہوں تمازت میں آفتاب کی میں
مرا وجود بھی اب میرے آس پاس نہیں

ے کرن کی نوک سے کٹنے لگا تمام بدن
سنہری دھوپ میں آ کر یہ اپنا حال ہوا

ے سحر تھی سادہ ورق، آفتاب کاتب تھا
ظہور عالم امکاں کتاب ایسا تھا

اب چند اشعار ملاحظہ ہوں، جن میں شجر کا پیکر ایک کلیدی علامت کا کام کرتا ہے اور اپنے سیاق میں ایک ایسے انسان کی نمائندگی کرتا ہے۔ جو زیاں کار اور سود فراموش ہے۔ تخلیقی طور پر بانجھ ہے۔ متشددانہ شعور کا حامل ہے اور خارج سے متاثر ہے:

ے بے سبب گراتا تھا اپنے سارے پھول پھل
باغبان کیا کرتا وہ شجر ہی ایسا تھا

ے شجر پہ پھول تو آتے رہے بہت لیکن
سمجھ میں آ نہ سکا اس کا بے ثمر رہنا

ے چھاؤں کا ایسا قحط پڑا اس برس کہ دھوپ
ہر سوکھتے شجر کے لئے سائباں ہوئی

ے گرد اڑتی ہے تو اٹ جاتے ہیں اشجار تمام
اوس گرتی ہے تو اک حشر بپا ہوتا ہے

اسی طرح ہوا کی علامت کا اعادہ ہوتا ہے اور وہ متنوع کیفیات و تلازمات کو خلق کرتی ہے ذیل کے اشعار میں ہوا زوال، تربص، اضطراب، وسعت اور تباہی اور حیات کے معنوی امکانات پر محیط ہے:

ے اس نخل نامراد سے جو بات جھڑ گئے
اندھی خنک ہواؤں کے اب کام آئیں گے

لے گئی ہے ساری خوشبو چھین کر ٹھنڈی ہوا

پتیاں بکھری پڑی ہیں خاک پر میرے لئے

ے تھی خشک پتوں کی آواز ہم کا اب اسکی

خود ہوا ہی میں کچھ اضطراب ایسا تھا

ے اندھی مسافتوں کا دیا اذن کس لئے

اب پوچھنا ہے میرا پتہ تو ہوا سے پوچھ

ے جدھر دیکھتا ہوں ہوا زرد ہے

یہ دل زرد پتے کی صورت کھڑا ہے

ے آیا نسیم صبح کی صورت وہ شہر میں

کھلنے لگیں اداس مکانوں کی کھڑکیاں

وزیر آغا کی شعری کائنات کا استناد اور جامعیت بنیادی طور پر اس کے علامتی نظام کی مرہون ہے۔ وزیر آغا کی غزلوں میں ایک قائم بالذات تمثیلی کائنات کی نشاندہی مشکل نہیں ہے ان کی کلیدی علامتوں کے علاوہ فطرت سے لیے گئے مختلف الفاظ مثلاً جنگل، پھول، زمین، آسمان، خزاں، ستارہ، بادل، مٹی، گلی، کھیت، گھاس، صبح، شام، ابر، خاک، جگنو، شجر، خوشبو، کھڑکی، باغباں، راستہ وغیرہ ان کے اشعار میں ایک مخصوص فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ فضا الفاظ کے تلازمی امکانات سے متشکل ہو جاتی ہے اور علامتی تجربہ بن جاتی ہے، اس تجربے کی اسراریت اور جمالیاتی تاثیر کی تفہیم و تحسین کے لیے ان کی شعری کائنات میں باریابی شرطِ اول ہے۔ یہ باریابی اشعار کے لسانی نظام کے باریک تجزیاتی مطالعے سے ہی ممکن ہے، آیئے ہم ان کے چند اشعار کے لسانی مطالعے سے یہ دیکھنے کی کوشش کریں۔ کہ ان میں کسی نوع کی شعری صورت حال ابھرتی ہے اور اسکی علامتی وقعت کیا ہے۔

۱۔ اس یخ ہوا سے برسرِ پیکار ہم بھی تھے اپنے ہی گھر میں بے در و دیوار ہم بھی تھے

۳۔ آنسو، ستارے، اوس کے دانے، سفید پھول — سب میرے غمگسار سرِ شام آئیں گے

۴۔ بے زبان کلیوں کا دل میلا کیا — اے ہوائے صبح تو نے کیا کیا

شعر ۱ میں شعری کردار (ہم)، کے اس بیان واقعہ کہ وہ تیغ ہوا سے لڑتا رہا، کے جواب میں اس کے مخاطبیں بھی اسی افتاد کا ذکر کرتے ہیں' جو ان پر پڑی تھی' یعنی وہ کہتے ہیں کہ اس تیغ ہوا سے وہ بھی برسرِ پیکار تھے اور اسی کی مانند وہ بھی' اپنے ہی گھر میں' بے درودیوار' لڑتے رہے' شعری ترتیب الفاظ سے مترشح ہوتا ہے۔ کہ تیغ ہوا' ایک جابر اور قاہر قوت کی طرح ٹوٹ پڑی تھی اور وہ اس سے گرم جدال رہے۔ ان کی تخفیلیت غیر یقینی تھی' اس لیے کہ جس گھر میں وہ تھے وہ بے درودیوار تھا' ایسے گھر کی آرزو' غالب' کے یہاں رومانی آرزومندی کی صورت اختیار کرتی ہے۔

۵ بے درودیوار سا اک گھر بنایا چاہیئے

وزیر آغا کے شعر میں جس گھر کی تصویر ابھرتی ہے وہ 'بے درودیوار' ہے' ایک ایسی پناگاہ جو نطرت کے لیے کھلی ہے۔ اور مخاصم قوتوں کی یلغار کے لیے مزاحم نہیں ہے۔ تاہم اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا کہ تیغ ہوا سے لڑنے کے بعد ان پر کیا گزری اور جنگ کا فیصلہ کس کے حق میں ہوا البتہ بے درودیوار والے گھر کے تلازمی امکان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کو تباہی کا سامنا کرنا پڑا ہو گا۔ "تیغ ہوا" سے ہوا کی تیغ بستگی اور جارحیت اور "برسرِ پیکار" سے طرفین کی جنگ آرائی مترشح ہوتی ہے۔

اگر شعر میں "ہم" سے مراد "میں" لیا جائے' تو مکالمے کی صورت الٹ جاتی ہے اب ایک گروہ یا آبادی کے اس اظہار واقعہ سے کہ وہ تیغ ہوا سے برسرِ پیکار رہے' کے جواب میں شعری کردار کہتا ہے کہ انتہائی بے سروسامانی کی حالت میں بھی وہ اسی جدل و پیکار کی صورت حال سے گزرا ہے'

ظاہر ہے شعر میں "تیغ ہوا" کا بصری' حرکی اور لمسی پیکر علامتی انداز میں برتا گیا ہے اور پھر برسرِ پیکار اپنے ہی گھر' اور "ہم بھی تھے' کے پیکر اور الفاظ اس کے اندر پنپنے والی علامتی فضا کو ابھارتے ہیں'

"یخ ہوا" تباہی یا زوال کی مخالف قوت کا رمز ہے، "برسرِ پیکار" جہد البقا کے تصور کا اشاریہ ہے اور "اپنے ہی گھر" اور "بے درودیوار" کے پیکر انسان کی ہستی کے رگ و ریشہ میں پیوست فنا انجامی اور تباہی کی متناقضی صورتِ حال کا اشاریہ ہے۔ "یخ ہوا" کا پیکر فطرت کی طوفانی TURBULENT صورت کی علامت بھی ہے۔ یہ شعری قوت یا روحانی انجماد کی جانب بھی اشارہ کناں ہے جو موجودہ سائنس اور مادی دور میں قدروں کے زوال کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے شعری لسانی ساخت علامتی ہے جو متعینہ معانی کی پابند نہیں، یہ مختلف معانی پر حاوی ہونے کے باوجود کسی مرکزی معنی سے ماورا ہے، اور یہی اُس کی شعری قوت کی ضامن ہے۔ (خاصیت)

شعر ۲ میں الفاظ کی دروبست سے ظاہر ہوتا ہے کہ متکلم یعنی شعری کردار غم زدہ ہے اور دن کو تنہائی اور اکیلے پن کا دکھ سہتا ہے۔ اس کا کوئی مونس و غمخوار نہیں، اسی عالم میں کسی دوست یا آشنا کے اس استفسار پر کہ اسکے غمگسار کہاں ہیں، وہ جواباً کہتا ہے کہ اسکے سب غمگسار سرِشام آئیں گے، اور ساتھ ہی وہ اپنے غمگساروں کے نام بھی لیتا ہے ـــــ آنسو، ستارے، اوس کے دانے، سفید پھول، یہ یا ان میں سے بعض غمگساروں کو اس کا غم غلط کرنے کے لیے کیوں نہیں آتے؟ غالباً اس لئے کہ دن تو جوں توں کر کے گزر ہی جاتا ہے لیکن شام کو احساسِ تنہائی شدید ہو جاتا ہے اور اس کے غمگسار چلے آتے ہیں، جن غمگساروں کا نام لیا گیا ہے، وہ سب فطرت کے اجزا ہیں۔ پیکرِ نور، مجسم، ذی حیات اور وہ شامِ غم کی تاریکی کے مقابلے میں روشنی کا احساس دلاتے ہیں، اہم بات یہ ہے کہ شعری کردار، فطرت کے مظاہر و آثار سے اتنا قریب ہے، اور ان کے اس قدر مانوس و مربوط ہے کہ فطرت یا اسکے بعض نمائندگان اسکی غمگساری کیلیے اس کے پاس آتے ہیں۔

شعری کردار تیقن آمیز لہجے میں (جیسا کہ "آئیں گے" پر قدرے زور ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے)۔ کہتا ہے کہ تنہائی کا دن گزرتے ہی اسکے غمگسار شام ہوتے ہی آئیں گے۔ مظاہرِ فطرت یعنی آنسو، ستارے، اوس کے دانے، سفید پھول کو غمگسار قرار دے کر، اور پھر یہ کہکر کہ وہ سرِشام آئیں

گے، شاعر نے ان کو ذی حیات بنایا ہے، اس طرح سے وہ نادر الوجود بن جاتے ہیں۔ ان کا سرِ شام ہی آنا صورتِ حال کو اور بھی نادرہ کار بناتا ہے۔ اور قاری کے لیے باعثِ کشش بن جاتی ہے۔

دوسرے مصرعے میں الفاظ کی ترتیب سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری کردار پر ہنگام صبح یا دن کے دوران کوئی افتاد آپڑی ہے، لیکن اس کی خبر لینے والا کوئی نہیں، تاہم اسے یقین ہے کہ سر شام اس کے غمگسار آئیں گے، اس لیے تنہائی، تاریکی اور غم و یاس میں امید کی کرن پھوٹتی ہے اور تجربے کی ایک اور جہت ابھرتی ہے۔

دوسرے مصرعے میں 'میرے' پر قدرے زور ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری کردار لوگوں کو اپنے غمگساروں میں شمار نہیں کرتا، اس کے نزدیک اسکے حقیقی غمگسار آنسو، تارے اوس کے دانے اور سفید پھول ہیں، اس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اسے لوگوں کی غمگساری پر بھروسہ نہیں۔ غمگسار ہیں تو فطرت کے نازک اور جھلملاتے پارہ ہائے نور ہیں، ان اشیاء کی نزاکت سے خود مریضِ غم کی نازکی اور ذکی الحسی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ فطرت کی مذکورہ اشیاء کی جو تجسیم کی گئی ہے، اس سے نہ صرف شعری کردار کی ان سے قربت اور موانست ظاہر ہوتی ہے بلکہ اسکے عدیم النظیر وجود کا احساس ہوتا ہے اور ساتھ ہی اسکے دردِ دل یا غمِ پنہاں (جو غمگسار کا تلازمہ ہے) کی نزاکت کا اندازہ ہوتا ہے۔ شعر میں غمِ دل کا تعین نہیں ہوتا، اور خوبصورت ابہام پیدا ہو گیا ہے۔

شعر میں نہایت خوبی سے اس تجربے کی پیکر تراشی کی گئی ہے کہ فطرت کے مظاہر ہی انسان کے جو دن بھر کاروباریت اور مصروفیت کی بنا پر فطرت سے دور ہوتا ہے، دکھ میں شریک ہو سکتے ہیں۔

شعر ۳ میں شعری کردار ہوائے صبح سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس نے (ہوائے صبح) بے زبان کلیوں، کو رنجیدہ کر کے کوئی اچھا کام نہیں کیا ہے۔ شعری کردار کے لہجے میں تاسف، ملامت اور خفگی ہے، 'ہوائے صبح گلشن میں آکر نہ جانے بے زبان کلیوں کے کان میں کیا کہہ گئی کہ ان کا

دل میلا ہوگیا' ہوسکتا ہے "ہوائے صبح" نے کہا ہو کہ ان کی ہستی پھول بننے تک ہی ہے' یعنی ان کی زندگی فانی ہے' ہوسکتا ہے کہ ہوائے صبح نے کہا ہو کہ جس ہوا کے لمس کا انہیں انتظار ہے' وہ انکے لئے تباہی کا پیش خیمہ ہے۔ وزیر آغا کی شاعری میں ہوا بالعموم تباہی کی قوت کے علامت کے طور پر سامنے آتی ہے۔ کلیوں کی بے زبانی' ان کی بیچارگی اور معصومیت کی غماز ہے۔ وہ رنجیدہ ہوسکتی ہیں' احتجاج نہیں کرسکتیں۔ یعنی وہ اپنے دلی رنج کا اظہار نہیں کرسکتیں۔ شعری کردار بے زبان کلیوں میں دونوں الفاظ یعنی "بے زبان" اور "کلیوں" پر قدرے زور ڈال کر "ہوائے صبح" کے آزاد لپسند عمل کو ہدفِ ملامت بناتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس نے پورے گلشن میں صرف بے زبان کلیوں کا دل رنجیدہ کر کے کون سا تیر مارا ہے' "ہوائے صبح" اپنی نادر تجسیمیت کے ساتھ کلیوں کا دل دکھا کے شعری کردار کے روبرو ہے اور شاید طالبِ داد ہے' لیکن شعری کردار اسے تاڑتا ہے۔ اور اسے ایک جابر قرار دیتا ہے۔

شعر میں ایک مکمل تخیلی صورت حال ابھرتی ہے اور دو حسیاتی پیکروں "بے زبان کلیوں" اور "ہوائے صبح" کی مدد سے اس صورت حال کی تکمیل ہوتی ہے۔ کفایت لفظی کو اس حد تک برت کر ایک ڈرامائی صورت کی تخلیق کرنا وزیر آغا جیسا پختہ کار شاعر ہی کرسکتا ہے۔ جہاں تک معنی کا تعلق ہے تو اس سے متعدد معانی اخذ کئے جاسکتے ہیں' "ہوائے صبح" جو اہل گلشن کے لئے نمو' شادابی اور حیات کی ضامن ہے' تباہی اور مرگ کا موجب بن جاتی ہے اور "مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی" کی تعبیر بن جاتی ہے' ایک معنی یہ ہے کہ انسان ازل ہی سے غم آشنا ہے اور خارجی حالات کی سخت گیری کی زد میں ہے شاعر زندگی کی بنیادی متناقض صورت حال کا ادراک رکھتا ہے اور اس نے اس کی عمدہ علامتی پیکر تراشی کی ہے۔

صبح کا پہلا پرندہ

بانیؔ

اڑ چلا وہ، اک جدا خاکہ لئے سر میں اکیلا
صبح کا پہلا پرندہ، آسمان بھر میں اکیلا

بانیؔ ۱۹۳۲ء میں پیدا ہوئے اور ۱۹۸۱ء میں انتقال کر گئے۔ وہ ۴۹ برس زندہ رہے، اس کا یہ مطلب ہے کہ وہ عمر کی پختگی کے ابتدائی مرحلوں میں قدم رکھ کر ہی داعی اجل کو لبیک کہہ گئے۔ لیکن اس مختصر سے وقفہ حیات میں بھی انہوں نے ذہنی بالیدگی اور شعوری بیداری کی جو بلندیاں طے کی ہیں، وہ ان کے ہم عمروں میں سے کم ہی کو نصیب ہو سکی ہیں۔ ان کی حیات میں ان کے دو شعری مجموعے "حرف معتبر" اور "حساب رنگ" شائع ہوئے، تیسرا مختصر سا مجموعہ "شفق شجر" ان کی موت کے بعد منظر عام پر آیا۔ بانی نے صنف غزل کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے بعض نظمیں بھی لکھی ہیں لیکن یہ بھی ان کے یہاں حاوی مخصوص غزلیہ کیفیت ہی کا پتہ دیتی ہیں اور اسی کی توسیع کا کام کرتی ہیں۔

بانی کے تینوں مجموعوں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ تدریجی طور پر ذہنی ارتقا کے مرحلوں سے گزرنے کے بجائے، جیسا کہ بالعموم شعرا کے یہاں ہوتا ہے، انہوں نے عشق کی ایک جہت

ہی سے قصہ تمام کیا ہے۔ یعنی انہوں نے پر پرواز کھول کر ہی اپنی پرواز کی سمت کا تعین کرلیا ہے
شمس الرحمان فاروقی نے ان کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے اور ان کے ذہنی
ارتقا کے تدریجی عمل کی وکالت کی ہے۔ انکے پہلے دور کے بارے میں وہ لکھتے ہیں۔:

"پہلا دور وہ ہے جب وہ اپنا محاورہ تلاش کر رہے تھے، اس وقت انہیں
نئے کی جستجو تھی لیکن نئے کی پہچان نہ تھی۔"

میرا یہ خیال ہے کہ ان کے اولین مجموعے "حرفِ معتبر" سے ہی انہیں اپنے تخلیقی
ذہن کی معجز نمائیوں کا علم ہو چکا تھا اور اپنی فکری اٹھان کی آگاہی ہوئی تھی اور انہیں
وہ "محاورہ" مل چکا تھا، جس میں انکے لہو کا ذائقہ شامل تھا۔ اور جسکی ہر شاعر کو تلاش ہوتی
ہے۔ اس کا ثبوت "حرفِ معتبر" کی پہلی ہی غزل فراہم کرتی ہے، جس میں ایسے اشعار
موجود ہیں جو ان کی تخلیقی خود آگاہی کے ساتھ ساتھ اس ذہنی اور فکری رویے کے غماز
بھی ہیں جو تا دمِ مرگ ان کی شناخت بنا رہا، یعنی زندگی اور کائنات کے بارے میں جدید
شخصی اور مکاشفانہ آگہی کا کرب مثلاً!

دکھا کے لمحۂ خالی کا عکس لاتفسیر
یہ مجھ میں کون ہے مجھ سے فرار کرتے ہوئے

عجب کنارہ تھا بستی کا اس کنارے پر
بھی بچھڑ گئے دریا کے پار اترتے ہوئے

ان اشعار اور پھر حرفِ معتبر کی بیشتر غزلوں کا مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں
نے "اپنے بدن میں پگھلتا ہوا سا کچھ" اور "اک اور ذات میں ڈھلتا ہوا سا کچھ"[1] محسوس کیا،
یعنی جب انہوں نے شعر گوئی کی ضرورت کا احساس کیا وہ اپنے عہد کے پورے آشوب کو
اپنی ذات میں جذب کر چکے تھے۔ محبت کے رشتوں سے فریب شکستہ ہو کر وہ روحانی

---

[1] مرے بدن میں پگھلتا ہوا سا کچھ تو ہے   اک اور ذات میں ڈھلتا ہوا سا کچھ تو ہے۔

محزونی اور افسردگی کے دائرے میں قید ہونے کے بجائے جیسا کہ اکثر شعراء کا مقدر رہا ہے، وہ آگہی کی بیکرانی اور ہولناکی سے آشنا ہوئے۔

ٹوٹا عجب طرح سے طلسم سفر کہ جب
منظر ہمارے چار طرف ہولناک تھے

کہاں تلاش کروں اب افق کہانی کا
نظر کے سامنے منظر ہے بے کرانی کا

یہ ضرور ہے کہ ابتداء میں وہ جذبۂ عشق کے رشتوں کی شکست کے المیے سے ہی دوچار رہے ہیں۔ چنانچہ پہلی ہی غزل کا شعر:

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

"ٹوٹتے ہوئے رشتوں کے کرب کی جانب اشارہ کرتا ہے لیکن انہوں نے اسی مقام پر قیام نہیں کیا، وہ ستاروں سے آگے کے جہانوں کی جانب پرواز کرتے رہے اور وسیع تر پیمانے پر انسانی قدروں کے زوال سے پیدا شدہ المیے سے آشنا ہوئے جس سے انکی انسانی صورت حال کی آگہی شدید تر ہو گئی۔ یہ آگہی ان کے یہاں ذہنی ارتقا کی تدریجی صورت کی زائیدہ نہیں بلکہ بیداری کی یکلخت کروٹ سے تعبیر کی جا سکتی ہے۔ ان کی آگہی اکتسابی یا شعوری نہیں بلکہ وجدانی اور لاشعوری ہے۔ یہ ان کے داخلی وجود کی نامعلوم گہرائیوں میں توانائی کے پھوٹنے کے عمل کے مماثل ہے، جس کے نتیجے میں ان کے دل و دماغ پر پڑے ہوئے صدیوں کی رسمیت، اخلاقیت اور روایت کی سنگین تہیں پگھل کر، ان کے وجود کی اصلیت خود ان پر آشکار ہو گئی!

کہیں سے آ گیا اک ابر درمیان ورنہ
مرے بدن میں یہ سورج اترنے والا تھا

جاؤ موجو میری منزل کا پتہ کیا پوچھتے ہو
اک جزیرہ دور افتادہ سمندر میں اکیلا

فاروقی کا یہ کہنا اس حد تک صحیح ہے کہ انہیں "نئے کی جستجو تھی" لیکن یہ صحیح نہیں کہ انہیں "نئے کی پہچان نہ تھی"۔ وہ اپنی آگہی کی بدولت نئے کی پہچان رکھتے تھے اور اب ان کے سامنے مسئلہ تھا تو اس آگاہی کی لسانی تجسیم کاری کا تھا، سو انہوں نے ابتدا ہی سے اس پر بھی قابو پایا۔ ان کا اردو کی قدیم شعری روایت سے گہرا رابطہ قایم تھا۔ انہوں نے شاعری کی روایتی زبان سے اپنے لسانی شعور کی پرداخت اور تشکیل کی تھی لیکن ان کا لسانی شعور روایتی حصاروں میں قید نہ رہا، اس لئے اپنے تجربوں اور محسوسات کی تجسیم کے لیے انہوں نے روایتی زبان کی نئی صورت گری کی طرف توجہ کی اور خود اپنا محاورہ وضع کیا۔ انہوں نے حیرت انگیز طریقے سے یہ کام حرف معتبر کے دور سے ہی انجام دیا۔ مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ باقی کے دوسرے اور تیسرے مجموعے کی شاعری ان کے دور اول کے ذہنی اور لسانی رویوں سے کسی طرح کی تبدیلی کا نہیں بلکہ ربط و توسیع کا احساس دلاتی ہے اور ان کی زندگی کے آخری برسوں کی شاعری حرف معتبر کی شعری فضا، رنگ و آہنگ، زبان اور لہجے سے گہری مطابقت کو قائم کرتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس دور کا رنگ سخن کچھ زیادہ ہی تیکھا اور تابناک ہوگیا ہے۔ کمار پاشی باقی کے اس دور کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں۔

> "ایلیٹ نے Waste Land میں اپنے معاشرے کو جس لاشخص بنجر کی شکل میں پیش کیا ہے۔ باقی کا شعری کردار بھی ایک ویسا ہی ہولناک خرابہ اپنے خارج اور باطن میں سانس لیتا ہوا محسوس کرتا ہے۔"

کمار پاشی نے باقی کی فکر کے دھارے کو موجودہ تہذیبی انتشار سے ملا دیا ہے۔ باقی کے کئی اور نقادوں نے بھی ان کے یہاں نئی حسیت کے آشوب کی نشاندہی کی ہے۔ فاروقی لکھتے ہیں!

"انسان کی عام زندگی اور خاصکر معاصر دنیا میں ناآسودگی، ناکامی اور نارسائی
کا احساس انہیں بھی تھا، یہ احساس تو اس تمام نسل کا خاصہ ہے، جسے ہم
جدید (اگر ہم اس سے ناراض ہیں تو جدیدیت زدہ) نسل کہتے ہیں۔"

یہ صحیح ہے کہ بانی کی شاعری میں جدید دور کی متشدد آگہی کا اظہار بہ تمام و کمال ملتا ہے اس لحاظ سے انہیں ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشاء اور احمد مشتاق کی نسل، جن کے یہاں اس آگہی کے ابتدائی نقوش ہی ملتے ہیں، کے بعد ابھرنے والی نئی نسل، جو جدیدیت کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے، کا اہم اور نمائندہ شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔ بانی نے ملکی اور عالمی سطح پر سائنسی تہذیب کی پیش رفت کے نتیجے میں انسانی معاشرے میں اخراج انسانیت (DEHUMANISATION) کے ہوشربا مناظر دیکھے اور سہے اور فرد اور معاشرے اور فرد اور فطرت کے مابین ٹوٹتے رشتوں کے نتیجے میں انتشار انگیز صورت حال کا سامنا کیا، ان کے رومانی خواب صورت پذیر ہونے سے پہلے ہی منتشر ہو گئے اور وہ شخصی سطح پر فرد کی پامال شدہ آرزوؤں کے دکھ کو سہتے رہے۔ انہوں نے ایک سچے فنکار کی طرح خارجی دنیا سے انقطاع کر کے اپنی تخیلی کائنات آباد کی، لیکن یہ کسی رومانی کی طرح ان کے لئے پناہ گاہ نہ تھی، بلکہ حقیقی دنیا سے زیادہ ہی نادیدہ خطرات اور سانحات سے پُر تھی۔

تمام شہر میں گاڑھے دھوئیں کا منظر ہے
لکھا ہوا تھا یہاں جا بجا نہ جانے کیا

لرز جاتا ہے باہر جھانکنے سے اس کا تن سارا
سیاہی جانے کس نے راتوں کی اس در پہ رکھی تھی

سرائے پر تھا دھواں جمع ساری بستی کا
کچھ اس طرح کہ کوئی سانحہ بھی ہو جائے

خاک و خلا بے چراغ اور سب
نقش و نوا بے نشان اور میں

انکی تخیلی کائنات صد درجہ شخصی ہونے کے باوجود ایک انسانی معنویت کی حامل تھی کیونکہ یہ جدید انسان کی عدمِ تحفظیت اور ویرانی کے احساس کا تلازمہ تھی، اور بقول اولسن (Olson) ایک "انسانی کائنات" تھی، جو انسانوں کی تقدیر سازی کرتی تھی،

وہ لوگ جو کبھی باہر نہ گھر سے جھانکتے تھے
یہ شب انہیں بھی سرِ رہگذار لے آئی
زرد پتے کہ آگاہِ تقدیر تھے
ایک زایل تعلق کی تصویر تھے
شاخ سے سب کو ہونا تھا آخر جدا
کہ آندھی ہوا کی ضرورت نہ تھی

سوال یہ ہے کہ باقی کی نئی حسیت ان کی فنکارانہ قدر و قیمت کے تعین میں کیا رول ادا کرتی ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ انکی نئی حسیت ان کو ایک زندہ اور خود آگاہ فنکار بنانے کے ساتھ ساتھ ان کی عظمت کی ضمانت بھی فراہم کرتی ہے، تو غلط نہ ہوگا، بالکل اسی طرح جس طرح کسی اور شاعر کے یہاں کوئی دوسرا بنیادی رجحان مثلاً حسن و عشق یا تصوف یا وطنیت یا رومانیت یا معاشرتی احساس ہی اسکی عظمت کا باعث ہو سکتا ہے۔ یہ بات کو پیش کرنے کا ایک معصومانہ طریقہ ہے۔ ان سے غلطی سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ کسی شاعر کی قدر سنجی اسکے نظریۂ خیال، موضوع یا رویے کی بنا پر کی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر اس طرح سوچا جائے تو فوری طور پر دو خطرات کا سامنا ناگزیر ہوگا۔ ایک یہ کہ اصلی تخلیق کے بجائے شاعر کے ذہن میں موجود خیال یا موضوع مرکزِ توجہ ٹھہرے گا۔ دوسرے یہ کہ فن کے وحدت پذیر اور قایم بالذات وجود کو تنقیدی قدر سنجی کا مورد و معروض

بنانے کے بجائے اس کے محرک یعنی مرکزی خیال کو ایک اکہری وحدت کے طور پر تختۂ مشق بنایا جائے گا، جس سے فن کی درجہ بندی تو در کنار، اسکی تحسین شناسی بھی معطل ہو کر رہ جائے گی۔

بات یہ ہے کہ کسی شاعر کی تخلیقی شخصیت کی قدر سنجی کا معیار اسکی شاعری سے اخذ کردہ موضوع یا مرکزی خیال ہرگز نہیں ہو سکتا، بھلا تخلیق میں کسی خاص موضوع یا مرکزی خیال کا تعین کیونکر ممکن ہے؟

تخلیق، تخلیق ہے ایک تخیلی وجود، جو فنکار کی شخصیت کی تمام تر شعوری اور غیر شعوری قوتوں اور محرکات کی تحلیل شدہ کیفیت کی لسانی تجسیم ہے۔ یہ مرکزی خیال کے بجائے ایک نادیدہ، اجنبی اور ترکیبی تجربے کا انکشاف کرتی ہے۔ جس کا وجود ہی اس کا جواز ہے، ظاہر ہے کہ یہ ہر طرح کے معینہ موضوع یا معنی سے ماوراء ہے۔ یہ ایک نمو پذیر تجربہ ہے، نِلا زمات اور امکانات سے معمور، اور اسکی یہی کلی لسانی ساخت اس کا اختصاص ہے۔ اس کی شناخت اور اسی کی بنا پر اسکی قدر سنجی ممکن ہے، نہ کہ اس کے غیر فطری انداز میں اس سے اخذ کئے گئے، یا اس سے چپکائے گئے معینہ موضوع یا معنی کی بنا پر۔ یہ اس لئے بھی ناممکن ہے کیونکہ تخلیق میں کسی خاص موضوع یا مرکزی خیال کا تعین کرنا دشوار ہے۔ WAYNE BOOTH نے اسی لئے تھیم، معنی، علامتی وحدت، دینیات اور وجودیت ONTOLOGY کو فن پارے کی تفہیم و تحسین کے لئے "گمراہ کن" قرار دیا ہے۔

باقی ایک دیدہ ور اور خود آگاہ شاعر ہیں۔ وہ نہ صرف شعوری طور اپنے عہد کی معاشرتی، سیاسی اور تہذیبی زندگی کے تضادات اور کشمکشوں سے واقف ہیں بلکہ غیر شعوری طور پر انسان کے آبائی اور نسلی میلانات اور خصائص سے بھی آگاہ ہیں، شعور کی یہ کار آگہی اور وسعت ان کے یہاں ایک بنیادی تخلیقی محرک کی حیثیت اختیار کرتی ہے۔ لیکن وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے اور نہ ہی اسے فن کا منتہائے

مقصد بناتے ہیں وہ اسے محرک ہی کا درجہ دیتے ہیں اور اس محرک کے علاوہ ان کے یہاں دیگر محرکات کی نشاندہی بھی کی جاسکتی ہے۔ مثلاً حسن پرستی، جنسیت، روابط فطرت پرستی، اثباتِ حیات وغیرہ۔ یہ تمام محرکات ان کی تخلیقی شخصیت کی توانائیوں کو انگیخت کر کے ان کے شعری تجربوں کو ثروت، تابناکی اور تنوع عطا کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ جملہ محرکات بقولِ روزن تھال/ایم گال کے ابتدائی دباؤ (PRE-SSURES) کا کام کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ "شعر کی صورتِ حال (اسکے باطن میں محسوس کی گئی حقیقت) اسکی حیاتی اور جذباتی ادراک کی حالت (جو بھی اس کا جذباتی مرکز ہو، جس سے اسے توانائی ملتی ہو) جو اسے ایک توازن کی حالت تک لے جاتی ہے جو ان دباؤ (PRESSURES) کو سلجھا دیتی ہے اور ان پر حاوی ہوتی ہے۔"

چنانچہ باقی کے تخلیقی ذہن کا کوئی بھی مطالعہ جو ان کی تخلیقات کے آزاد اور خود مکتفی وجود سے صرفِ نظر کر کے، ان کے اپنی طرف سے عاید کردہ یا ان کی تخلیقات سے اخذ کردہ کسی نظریے یا موضوع پر مبنی ہوگا، فضول اور بے معنی ہوگا۔ ان کے فنی شعور اور اسکے لسانی اظہار کی تفہیم و تحسین کے لئے یہ دیکھنا لازمی ہے کہ ان کی شخصیت کے جملہ "عناصر اور دباؤ" (روزن تھال) کس حد تک ترکیبی صورت میں ایک مخصوص توازن کے ساتھ ایک نئے تخلیقی وجود اور ماورائیت (TRANSCENDENCE) کی صورت میں ڈھل گئے ہیں۔ اور جمالیاتی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں، یہی وہ تناظر ہے جو فن کی اصلی شکل اور اسکے جواز کو قابلِ شناخت بناتا ہے۔ اگر اسے نظر انداز کیا جائے تو کسی فن کار کی عصری آگہی، تصورِ عشق یا متصوفانہ افکار اپنی اہمیت کے باوجود ہمارے لئے کوئی معنویت نہیں رکھتے ہیں کیونکہ وہ محرکات یا دباؤ (PRESSURES) ہیں جو فن کی صورت میں معنی کا تعین کرتے ہیں، نہ کہ فن ہیں اور اگر کسی فن کار کے فن کے ان ہی محرکات یا متنوعات

کا استخراج کرنا مقصود قرار دیا جائے تو فن کو ذریعۂ اظہار بنانے کا کوئی جواز باقی نہیں رہیگا۔
بانی نے حقیقی زندگی میں کھلے دل اور ذہنی آزادی کے ساتھ اپنے عہد کی سچائیوں کا سامنا کیا۔ انہوں نے کسی نظریے، عقیدے یا فلسفے کو اپنے اوپر عاید کر کے اپنے مشاہدہ و فکر کی تحدید نہیں کی، جیسا کہ ترقی پسند شعراء کرتے ہوئے اور فیض جیسے تخلیقی فنکار بھی اس کی زد میں آنے سے بچ نہ سکے، تاہم ان کے آخری دور میں ان کے غیر مشروط رویے کے نشانات ملتے ہیں جس نے انہیں حقایق کا شخصی ادراک عطا کیا جو ان کی شعری استناد کی ضمانت بن گیا۔ بانی بھی نظریاتی جبریت کی زد میں آئے ہی نہیں، وہ اپنے تجربات کے آزادانہ اظہار کو اسی طرح روا رکھتے ہیں۔ جس طرح ایک پرندہ اپنی پرواز اور نغمہ سنجی کو اپنی طبعی اور جبلی خواص کے مطابق متعین کرتا ہے۔

اڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لیے سر میں اکیلا
صبح کا پہلا پرندہ آسمان بھر میں..... اکیلا

اس میں شبہ نہیں کہ ان کے یہاں فنی حسیت وجودی رویّے پر منتج ہوتی ہے اور وہ فرد کی گم شدگی اور اجنبیت کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ لیکن وہ اس نوع کے وجودی رویے کو اپنے لئے حرفِ آخر قرار نہیں دیتے۔ وہ فرد کی توانائیوں کو محسوس کر کے اثباتِ وجود کے میلان کی نمایندگی بھی کرتے ہیں اور فطرت کو وزیر آغا کے خلاف رنگ و نور کا سرچشمہ بھی قرار دیتے ہیں۔ یہ متضاد رویے انکی ذہنی آزادی کی توثیق کرتے ہیں اور ان کے شعری استناد کو مستحکم کرتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ معاصر زندگی میں خیر، حسن اور سچائی کی پامالی اور بے حرمتی ان کو لرزہ براندام کرتی ہے اور فرد کی فریب شکستگی اور تنہائی ان کی تخلیقی شخصیت کا خاص محرک بن جاتی ہے اور نتیجتاً ان کی شعری کائنات بہت حد تک اسی رنگ میں رنگ جاتی ہے لیکن یہ عصریت سے ماورا ہو کر لازمانیت کے میلان کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ عہد حاضر کے حوالے سے غیر

انسانی قوتوں کی بالادستی اور تشدد پرستی کے نتیجے میں پسپائی، محرومی اور برگشتگی کے وقوعات کی امین ہی نہیں بلکہ انسان کی ازلی اور طبعی بیچارگیوں کے المیے سے بھی عبارت ہے، یہ کائنات ایک تمام تر تمثیلی سطح پر، مختلف النوع اور پراسرار وقوعات کے توسط سے اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہے اور اپنے PROTAGONIST کے حوالے سے عمل اور ردِ عمل کے حیرت ناک سلسلوں کو متحرک کر کے قاری کو تحیر زدہ کرتی ہے۔ بانی کی غزل کا ہر شعر ایک تحیر نامہ ہے جو حرف و پیکر کے تحرک اور نمو سے سلسلہ در سلسلہ ہو جاتا ہے اور طلسم ہوشربا کے تجسس آفریں منظر ناموں کو ترتیب دیتا ہے، جو جمالیاتی انبساط پر منتج ہوتے ہیں۔ فن پاروں میں زندگی کے غیر پسندیدہ، حزنیہ اور پرآشوب تجربوں میں قاری کی شرکت اس لیے بارورکن اور قابلِ فہم ہے۔ کیونکہ بقول ارسطو المیہ انسان کے جذبات کی تطہیر کر کے اسے نفسیاتی آسودگی عطا کرتا ہے۔ کانٹ نے اسکی توجیہہ یوں کی ہے کہ حسن کی تحسین کے لئے ذوق (TASTE) کی ضرورت ہوتی ہے۔ جبکہ حسن کی تخلیق کے لیے جینیس (GENIUS) کی ضرورت ہوتی ہے۔ گویا بقول کانٹ فطرت کے حسن اور فن کے حسن میں فرق ہے۔ فطرت کے حسن کو ذوق کی بنا پر محسوس کیا جا سکتا ہے، جیسا کہ وہ ہے نہ کہ جیسا کہ وہ فن کی مانند دکھائی دیتا ہے لیکن فن کے حسن کی تحسین کے لیے جینیس درکار ہے۔ فطرت کی خوبصورت اشیاء مثلاً آبشار، پھول یا چہرہ سب ہیں، جبکہ فن ان اشیاء کو "جیسا کہ ہونا چاہیے" میں بدل دیتا ہے۔ بقول کانٹ:

"SINCE THE AGREEMENT OF THE MANIFOLD IN A THING WITH AN INNER CHARACTER BELONGING TO IT AS IT IS AND CONSTITUTES THE PERFECTION

OF THE THING, IT FOLLOWS THAT IN ESTIMATING BEAUTY OF ART, THE PERFECTION OF THE THING MUST BE ALSO TAKEN INTO ACCOUNT — A MATTER WHICH IN ESTIMATING A BEAUTY OF NATURE, AS BEAUTIFUL, IS QUITE IRRELEVANT."

گویا فن پارہ داخلی طور پر "متعدد" اجزا کے مکمل انضمام سے اپنی تکمیلیت، جو اس کا مقصد ہے، کا احساس دلاتا ہے۔ چنانچہ اسی بنا پر زندگی یا فطرت کے وہ مناظر یا واقعات مثلاً بیماری، تباہی، بوڑھاپا، جنگ، پت جھڑ، آندھی وغیرہ جو غیر پسندیدہ ہیں، حقیقی صورت میں فن کی تکمیلی صورت میں قابلِ قبول ہو جاتے ہیں، لہٰذا فن کی جمالیات کی تفہیم کے لئے لازمی ہے، اسکی تکمیلیت کو بھی ذہن میں رکھا جائے، جبکہ فطرت کے حسن کی تحسین میں یہ غیر ضروری ہے۔

بانی کی شعری کائنات میں اگرچہ "تذبذب، گم گشتگی، خوف، برگشتگی اور محرومی کی فضا ملتی ہے۔ تاہم غیر معمولی جاذبیت اور تاثیر کی بنا پر قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے، اس کا سب سے بڑا سبب تو یہی ہے کہ بانی زندگی اور فطرت کے حسین اشیاء کے بقول کانٹ ایک جینیس کے مانند "تولیہ دیگرگون" کے عمل سے گزارتے ہیں اور انکی تقدیر بدل جاتی ہے۔

ع بکھرتا ہے فضا میں یہ دود روشن کیا
ادھر پہاڑ کے جلتا ہوا سا کچھ تو ہے

ع تمام شہر تھا اک موم کا عجائب گھر
چڑھا جو دن تو یہ منظر نہ پھر پگھلتے کیا

دوسری وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں ہر شعر شخصیت کے مختلف اجزا کے مکمل انضمام سے تکمیلیت کا گہرا احساس دلاتا ہے۔ یہ ترکیبی اجزا کلی فن پارے کے وحدت پذیر وجود کا اثبات کرتے ہیں۔

مجھے پتہ تھا اک دن لوٹ کے آئے گا تو
رکا ہوا دہلیز پر کیوں ہے اندر آ
فصیل شب سے عجب جھانکتے ہوئے چہرے
کرن کرن کے ہیں پیاسے ہوا ہوا کے ہیں

اور تیسری وجہ یہ ہے کہ بانی کی شعری شخصیت جمالیاتی اعتبار سے متنوع، باثروت اور فعال ہے۔ وہ حیاتی طور پر زندہ اور بیدار ہے اور زندگی اور فطرت کے حسین جلوؤں سے فیض یاب ہے۔ ان کی شاعری مختلف حواس یعنی باصرہ، سامعہ، لامسہ اور شامہ کی بھرپور تشفی کا سامان کرتی ہے۔ ان کے یہاں حسن کی جسمانیت اور جسمانیت کے حسن کا بھرپور احساس ہوتا ہے!

بدن وصال آہنگ ہوا سا
قبا عجیب پریشانی میں
دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا
ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا
لباس اس کا علامت کی طرح تھا
بدن روشن عبارت کی طرح تھا

چنانچہ محولا بالا اشعار میں "بدن وصال آہنگ ہوا سا" "ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اسکا" اور "بدن روشن عبارت کی طرح تھا" کے پیکروں میں جنسی جذبہ حیوانی سطح سے بلند ہو کر حواس کی لذتوں اور لطافتوں کا باعث بنتا ہے۔ گوپی چند نارنگ

نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ "بانی کی شاعری محبت کی جسمانیت یا اسکے جذباتی و رومانی پہلو سے بڑی حد تک پہلو تہی کرتی ہے"۔ نارنگ صاحب کا یہ خیال محلِ نظر ہے کہ بانی نے "محبت کی جسمانیت" سے بڑی حد تک پہلو تہی کی ہے۔ تاہم ان کی یہ بات درست ہے کہ بانی کے یہاں محبت کا جذباتی و رومانی پہلو سے پہلو تہی کی گئی ہے۔ بانی اپنی خود ضبطی سے رومانیت اور جذباتیت سے احتراز کرتے ہیں۔ لیکن محبت کی جمالیات کا تحفظ کرتے ہیں۔ وہ حسن کے نادر اور دلپذیر منظر نامے تخلیق کرتے ہیں۔ جو علامتی معنویت سے معمور ہیں:-

تمام راستہ پھولوں بھرا ہے میرے لئے
کہیں تو کوئی دعا مانگتا ہے میرے لئے

علاوہ ازیں بانی کی شخصیت متنوع نازک احساسات پر محیط ہے۔ یہ غم، درد، کرب، حیرانی، خوف، بیچارگی اور شوریدگی کے بدلتے رنگوں کی طلسمی دنیا ہے۔ جو دامن دل کو کھینچتی ہے اور اس میں باریاب ہو کر یہاں سے کہیں جانے کا ہر امکان کالعدم ہو جاتا ہے۔ یہاں کی مٹی بھی زنجیر پا ہو جاتی ہے۔

گزر سکوں گا نہ اس خواب خواب بستی سے
یہاں کی مٹی بھی زنجیر پا ہے میرے لئے

کوئی منظر ہے نہ عکس اب کوئی خاکہ ہے نہ خواب
سامنا آج یہ کس لمحۂ خالی کا ہے

اندر اندر ریک بیک اٹھے گا طوفان نفی
سب نشاط نفع، سب رنج ضرر لے جائیگا

یہ ذرا کچھ اور ایک دم بے حساب سا کچھ
سرِ شام سینے میں ہانپتا ہے سراب سا کچھ

نباہنے کی اسے بھی تو آرزو تھی بہت
ہوا ہی تیز تھی اتنی ...... چراغ جلتے گیا

بانیؔ کے یہاں دو حاوی رجحانات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ ایک تو ان کے یہاں زوال اور تباہی کی زد میں آکر زندگی کی بے معنویت کا واضح رجحان ملتا ہے۔ دوسرے ان کے یہاں حیاتی سطح پر جمالیاتی رجحان کی کار فرمائی ملتی ہے۔ یہ دونوں رجحانات ان کے کلی شعری FRAME WORK میں دو خود ردشعقی اور خود مختار تجربوں کے طور پر جگہ پاتے ہیں اور ایک دوسرے سے متضاد ہونے کے باوجود ایک دوسرے کا ابطال نہیں کرتے، اول الذکر رجحان کو، جیسا کہ سطور بالا میں ذکر ہوا، وجودی رجحان سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ جو موجودہ بے چہرہ معاشرے میں فرد کے احساسِ ذات (SELF HOOD) اور اسکی گم گشتہ شناخت کی بازیابی کی سعی لاحاصل سے عبارت ہے۔ یہ گویا فرد اور معاشرے میں وسیع تر ہوتی ہوئی خلیج کا المناک احساس ہے۔ موجودہ دور میں اجتماعی نظریات، ادارے اور فلسفے اپنی بالادستی کے باوجود فرد کے تعلق سے اپنی معنویت کھو چکے ہیں۔ کیونکہ یہ اپنی WORLD VIEW اور ادعائیت کی بنا پر فرد کی سطح پر انسانی تجربے سے متخالف ہیں، سچائی کا ادراک صرف فرد کے انسانی تجربے سے ہی ممکن ہے۔ بانی کے یہاں وجودی تجربے کی ایک اور جہت بھی نمایاں ہے۔ وہ سارتر کے اس خیال کہ ــــ "وجود جوہر سے مقدم ہے" کے مصداق تمام فلسفہ طرازیوں اور عقاید سے مراجعت کرکے اپنے وجود کی جانب رجوع ہوتے ہیں اور اپنی ذات کی حد بندیوں کا احساس کرتے ہیں۔ اپنی ذاتی حد بندیوں کا ادراک ان کو بقول سارتر دکھ (ANGUISH) یا کیرکے گارڈ کے مطابق خوف (DREAD) سے آشنا کرتا ہے۔ ان کے یہاں خوف کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

سرائے پر تھا دھواں جمع ساری بستی کا
کچھ اس طرح کہ کوئی سانحہ بھی ہونا تھا

عجب منظر بے چہرگی ہر سمت نظر آتا ہے
ہر کوئی اور کوئی ہے نہ یہاں میں ہے نہ تو.... بھاگ چلو

محولہ بالا مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ بانی کے یہاں بے معنویت کا حاوی رجحان موجود ہے۔ لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ زندگی اور اسکے نظام اقدار سے قطعی فریب شکستہ ہو چکے ہیں۔ وہ اس لئے کہ انہوں نے بے معنویت کو ایک نظام فکر یا فلسفے کے طور پر قبول نہیں کیا ہے بلکہ اسے ذاتی تجربے کے طور پر برتا ہے۔ ان کے یہاں ایسے لمحے بھی آتے ہیں۔ جب وہ بے معنویت میں بھی معنویت کی تلاش کرتے ہیں، ان کا اس بات پر دکھی ہونا کہ زندگی بے معنویت میں گرفتار ہو چکی ہے ان کے مثبت رویے پر دلالت کرتی ہے۔ ان کے یہاں PAUL HARTLIT کے مطابق عدم معنویت قبول نے کا عمل فی نفسہٖ معنویت کا عمل ہے اور پھر بانی کے یہاں مکمل RENUNCIATION کا عمل نہیں ملتا۔ اس لئے گوپی چند نارنگ کا یہ کہنا کہ بانی کے یہاں نظارۂ لاسمتیت سے 'سفر و سمت پسندی' کا رجحان ملتا ہے' درست ہے:۔

اڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لئے سر میں — اکیلا
صبح کا پہلا پرندہ آسمان بھر میں — اکیلا

یہ رجحان ان کے یہاں اپنے حیاتی وجود کے ادراک اور اسکے تحفظ کے جذبے سے مزید نمایاں ہو جاتا ہے۔ وہ فکری سطح پر اپنے وجود کی گم شدگی کا احساس کرتے ہوئے بھی حیاتی سطح پر اسکی نیرنگیوں اور رنگینیوں کو محسوس کرتے ہیں۔ اس طرح سے ان کے وجود کی آگہی حرف متفکرانہ ہو کر نہیں رہ جاتی، بلکہ جبلی بھی دکھائی دیتی ہے جس سے اسکی اصلیت اور استناد اور زیادہ مستحکم ہو جاتا ہے۔

بانی کے اشعار میں تجربے کی تکمیلیت دراصل ان کے فن کی تکمیلیت ہے جو معاصر

شعرا میں ان کا نشانِ امتیاز ہے۔ ان کا کم و بیش ہر شعر لسانی اعتبار سے تراشیدہ فن پارہ ہے "تکمیل یافتہ" تابناک اور بسیار شیوہ، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ سنگ سے پہلودار جواہر تراشتے ہیں اور فضا کو منور کرتے ہیں۔ "شاعری کفایت الفاظ کا فن ہے"، باقی اس راز سے واقف ہیں، وہ کم سے کم الفاظ سے کام لے کر ہر لفظ کی شعر میں ناگزیر اہمیت کو محسوس کرتے ہیں اور ایک تلازمی فضا کی تخلیق کرتے ہیں، جس سے شعر پیش منظر کے ساتھ ساتھ پس منظر پر بھی حاوی ہو جاتا ہے۔ درج ذیل اشعار میں باقی شعری کردار اسکے لہجے، فضا اور فرضی مخاطبین کے باہمی توافق سے ایک مربوط تخیلی ماحول تخلیق کرتے ہیں:۔

آتا جاتا کہیں نہیں کوئی
ایک اک راہ بے نشاں، خالی

مجھے آسمان کر رہا ہے تلاش
گھنے جنگلوں سے گزر رہے مرا

نہ ستم گر تو بڑا دشمنِ جاں ہے..... سب کا
کوئی بھی زخم سے جینا تو زیاں ہے..... سب کا

دریدہ منظری کے سلسلے گئے ہیں دور تک
پلٹ چلو نظارۂ زوال کر نہ پاؤ گے

محولہ بالا اشعار علامتی امکانات سے معمور ہیں۔

شعر نمبر ۱ میں تعطل، بے حسی، اجاڑپن اور شکست کا احساس ہوتا ہے، جو جدید انسان کے روحانی انجماد کا پتہ دیتے ہیں۔

نمبر ۲ میں آسمان اور گھنے جنگلوں کا استعمال علامتی نوعیت کا ہے۔ انسان عارضی طور پر تحفظ ذات کا احساس کرتا ہے لیکن ناگزیر تباہی کا سامنا کرتا ہے۔

نمبر ۲ میں زندگی میں جابر قوتوں کی بالادستی اور تشدد پرستی کے نتیجے میں انسان کی بے بسی اور بیچارگی کا احساس ہوتا ہے۔

نمبر ۳ میں زندگی اور فطرت میں خستگی اور زوال، جو دونوں کا مقدر ہے کی مرقع کاری کی گئی ہے لیکن محولہ بالا اشعار میں علامتی معانی ایک مربوط اور متحرک ڈراماٹی صورتِ حال سے منسلک ہیں۔

چنانچہ شعر نمبر ا میں چند الفاظ کی مدد سے ایک نادر تخیلی صورتِ حال ابھرتی ہے۔ اس میں ایک ایسے 'شہرِ خیال' کی تصویر سامنے آتی ہے، جس میں لوگ اپنے اپنے گھروں میں محبوس ہیں اور کہیں بھی کوئی گھر سے نکل کر آتا جاتا نہیں، اس شہر کی ہر راہ بے نشان اور خالی ہے، 'بے نشان' سے ظاہر ہوتا ہے کہ خالی راستوں پر کبھی کوئی چلا ہی نہیں۔ 'ایک اک' سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری کردار نے سبھی راستوں پر کسی آدم زاد کو دیکھنے کی کوشش کی، لیکن بے سود، شعری کردار ایک آوارہ روح یا چشمِ نگراں بھی ہو سکتا ہے۔ شعری کردار ایک سوالیہ نشان ابھارتا ہے۔ لیکن اسے بے جواب چھوڑ دیتا ہے یہ کونسی غیر معمولی صورتِ حال ہے، جس نے شہر کے سب لوگوں کو گھروں میں قید کیا ہے اور کوئی باہر نکلتا نہیں، شہر میں آتا جاتا، ایک اک راہ، 'بے نشان' اور 'خالی' تلازمات سے معمور ہیں اور کچھ نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ کہہ جاتے ہیں۔

شعر ۲ میں بھی مٹھی بھر الفاظ سے ایک مکمل تخیلی تجربہ ابھارا گیا ہے، یہ شعری کردار کی آپ بیتی ہے، وہ کہتا ہے کہ اس کا گزر گھنے جنگلوں سے ہے، لفظ گزر سے ظاہر ہوتا ہے کہ اپنے طویل سفر میں وہ مختلف مرحلوں کو عبور کر کے اب اس کا گزر گھنے جنگلوں سے ہے، اور یہ گزر اپنے نقطۂ اختتام کو پہنچے گا اور پھر نہ جانے کہاں سے گزر ہو گا، لیکن جب تک گھنے جنگلوں سے اس کا گزر رہے گا وہ آسماں

کی نظروں سے پنہاں ہے، 'گھنے جنگلوں' سے گہرے سایہ دار جنگل کی تصویر ابھرتی ہے، جہاں سورج کا گزر نہیں، بظاہر یہ جگہ محفوظ و مامون ہے، مگر شعری کردار یہاں بھی عدم تحفظ کے احساس کا شکار رہے اسے احساس ہے کہ گھنے جنگلوں کے اوپر سے آسمان اسکو تلاش کر رہا ہے۔ آسمان کی تجسیم کی گئی ہے اور اس کا کراں تاکراں پھیل کر، شعری کردار کی تلاش میں نکلنا ایک نادرہ کار اور خوفناک پیکر کو خلق کرتا ہے، اور شعری کردار کے احساس تحفظ کو محض خوش گمانی میں بدل دیتا ہے۔

شعر ۲ میں، ایک مربوط تخیلی منظر نامہ سامنے آتا ہے، اس میں شعری کردار کے علاوہ۔ "وہ" کا کردار ابھرتا ہے اور پھر "سب" ــــ لوگوں کا طائفہ یا ہجوم شعری کردار اپنے زیر عتاب گرفتار شدگان سے سرگوشی کے لہجے میں اطلاع دیتا ہے کہ وہ جس ستم گر کی گرفت میں آ گئے ہیں، وہ صرف ایک ہی کا نہیں، بلکہ سب کا بڑا دشمن جاں ہے، وہ سب کو خنجر ظلم سے زخمی کراتا ہے۔ یعنی وہ اپنے ستم کا آغاز زخمی کرنے سے کرتا ہے۔ لیکن ہے دشمن جاں، وہ مزید اپنے زخم خوردہ ساتھیوں کو متنبہ کرتا ہے کہ زخمی کرنے کے بعد اس کی مرضی یہ ہے کہ کوئی بھی زخم سے نہ چیخے، اگر حکم عدولی کی گئی تو سب کا زیاں ناگزیر ہے، یعنی سب جان سے ہاتھ دھو بیٹھیں گے، ایک پوری داستانی صورت حال ابھرتی ہے، جو کردار واقعہ، تخاطب اور نظم سے مستحکم اور قابلِ شناخت ہوتی ہے۔

۳ میں جو خیالی منظر نامہ ابھرتا ہے۔ وہ ترک، تشویش، اشتباہ اور زوال کے محسوسات کی تجسیم کاری کرتا ہے۔ دریدہ منظری، شعر کا پہلا بصری پیکر ہے، جو قاری کو ایک ایسی دنیا میں لے جاتا ہے۔ جہاں چاروں طرف اور پھر دور تا حد نظر صرف پھٹے پرانے اور گلے سڑے مناظر ہیں۔ دریدگی، فرسودگی اور خستگی کا تصرف ہر منظر پر ہے، خواہ انسان سے متعلق ہو یا فطرت سے اور پھر دریدہ منظری کے سلسلے

ہیں۔ جو دور تک گئے ہیں، اس عالم میں شعری کردار کی آواز ابھرتی ہے، وہ اپنے ہمسفروں سے جو زوال کے مناظر سے متصادم نہیں، تشویش اور مایوسی کے لہجے میں مخاطب ہو کر واپس لوٹنے کو کہتا ہے اور انکو متنبہ کرتا ہے کہ وہ نظارۂ زوال کرنے کی سکت نہیں رکھتے وہ دریدہ منظری کے سلسلوں کا غالباً اس لئے نظارہ کر رہے ہیں اور دور تک نکل گئے ہیں تاکہ کہیں ان کا اختتامیہ نظر آئے یا وہ اس لئے نظارہ کر رہے ہیں تاکہ وہ تاب مقاومت پیدا کر سکیں، لیکن شعری کردار کہتا ہے کہ ان کے لئے مناسب یہی ہے کہ وہ لوٹ چلیں اس لئے کہ دریدہ منظری کے سلسلوں کے بعد زوال کا منظر ہے، جسکا نظارہ کرنا ان کے بس سے باہر ہے۔

بانی کے یہاں علامت نگاری کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ نہیں بلکہ خود مقصد ہے ان کے ذہن وفکر میں جو پیچیدگی اور گہرائی ہے اور پھر تخلیقیت کی جو غیر معمولی توانائی ہے۔ اس کی بنا پر ان کے تخلیقی تجربے خارجی زندگی سے کوئی راست یا قابل شناخت رشتے کو استوار نہیں کرتے جیسا کہ اختر الایمان کے یہاں ہوتا ہے، بلکہ باطنی استناد رکھتے ہیں۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ یہ ایک خود آگاہ اور خود نگر شاعر کی تخلیقی جینیس کا علامتی اظہار ہے۔ اس لئے اعلیٰ شاعری کے معیار کو چھوتے ہیں، بانی کے یہاں کئی پیکر مثلاً سفر، ہوا، آئینہ، پرندہ، رہگزر وغیرہ کلیدی علامتوں کے طور پر ملتے ہیں۔ یہ پیکر شعر کی علامتی فضا کو استوار کرتے ہیں اور متعدد معنوی امکانات کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ پرندہ کی کلیدی علامت کو لیجئے یہ بلاشبہ متعدد معنیاتی امکانات پر محیط ہے۔ گوپی چند نارنگ نے پرندے کے پیکر کے بعض علامتی جہات کی نشاندہی کی ہے۔ ان کے نزدیک پرندے کی علامت ما آشوب زدہ آگہی سے گریز وانحراف زمین وآسمان کے ربط وتعلق کو ظاہر کرتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں ــــ "اب یہ بات واضح طور پر کہی جا سکتی ہے۔ کہ بانی کی شاعری موجود سے لاموجود کی طرف مکان

سے لامکان کی طرف اور واقعہ سے امکان کی طرف مسلسل آمدو رفت کی شاعری ہے۔ یہ گریز محض یا پرواز محض کی شاعری نہیں جو ذات یا حقیقت سے روگردانی کے مترادف ہے۔ نارنگ صاحب نے وقتِ نظر سے پرندے کے علامتی پیکر کی مذکورہ معنیاتی جہات روشن کی ہیں۔ علامتی پیکر کی خاصیت یہ ہے کہ وہ چند در چند معنیاتی امکانات پر حاوی ہوتا ہے۔ اور شاعر کے علامتی ذہن کا پتہ دیتا ہے۔ ذیل کے اشعار میں پرندہ متعدد دیگر معنوی امکانات مثلاً تخلیقیت، تحریر، گم شدگی، بے چارگی، وسعت، مستی، رائیگانیت اور بیزاری کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اسکے جملہ معنوی ابعاد کی نشاندہی کرنا ممکن نہیں۔

اڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لیے سر میں اکیلا —
صبح کا پہلا پرندہ آسمان بھر میں — اکیلا

کون تھا میرے پر تولنے پر نظر جس کی تھی
جس نے سر پر مرے آسمان رکھ دیا کون تھا

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی
خوشی سفر کی اڑان بھر تھی

پھر ہوتی ہے ہمیں میٹھوں کی تلاش
ہم ہیں اڑتا سفر اب ڈھلانوں کا ہے

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقاماتِ گمشدہ کے ہیں

کہاں کی سیر ہفت افلاک، اوپر دیکھ لیتے تھے
سینِ اعلیٰ کیا سی برقِ بال و پر پہ رکھی تھی

نہ یہ خاک کا اجتناب ہی کوئی راستہ دے
نہ اڑان بھرنے دے سر پہ یہ پیچ و تاب سا کچھ

کیا کہوں کیا تھی اڑان، خود ہی خبر میں نہ تھا
گم شدگی کے سوا کچھ بھی سفر میں نہ تھا

مت اڑتے پرندوں کو آواز مت دو کہ ڈر جائینگے
ان کی آن میں سارے اوراقِ منظر بکھر جائیں گے

ڈھانپ دیا سارا آکاش پرندے نے
کیا دل کش منظر تھا پر پھیلانے کا

پرندے پہلی اڑانوں کے بعد لوٹ آئے
لپک اٹھا کوئی احساس رائیگانی کا

افق کو جاتے ہوئے پرندے
فضا کو پرواز بھر کشادہ

اے بیمِ پرواز پرندے دم لے لے
نہیں اترتا آنگن میں تو چھت پر آ

اک کرن کھڑکی سے بستر تک شفق مژدہ ہوئی
اور اترا صحن میں روشن پرندا جا بجا ۔۔۔ گئے

بانی نے اردو شاعری کی روایتی زبان کو اپنی رگ و پے میں جذب کیا ہے اور اسی زبان کو تبدیلی، اضافہ، تصرف، اور ترکیب سے آشنا کر کے اپنے تجربات کا موثر وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ اس طرح سے کلاسیکی غزل سے اپنا رشتہ قائم کرتے ہوئے بھی وہ جدید غزل کے پیشرو بن جاتے ہیں۔ یہ کام فیض سے نہ ہو سکا۔ فیض نے غزل کو نئے امکانات سے آشنا تو کیا لیکن اسی حد تک جس حد تک ان کا سماجی شعور

وسعتِ طلبی کا متقاضی تھا۔ اسکے برعکس باقی نے غزل کے لسانی وجود کو اپنے مکاشفاتی شعور، جو عصر، ماحول اور سماج کے حصاروں کو مسترد کر کے آفاق گیر ہوتا ہے، کے مطابق بدل کے رکھ دیا، یہی وجہ ہے کہ باقی کی شاعری آج بھی نئی نسل کے شعراء کے لئے مثالی نمونہ کا حکم رکھتی ہے۔ انہوں نے زبان کے عملی برتاؤ میں کئی جدتیں اور تجربے روبعمل لائے ہیں، جس سے زبان پر ان کی حاکمانہ قدرت کا اندازہ ہوتا ہے، مثلاً:۔

۱۔ روزمرہ اور محاورہ میں تبدیلی

۲۔ ترکیب سازی

۳۔ ترکیب سازی، بغیر اضافت کے

۴۔ غیر مرئی کو مرئی بنانے کا عمل

۵۔ تکرار الفاظ اور

۶۔ پراکرتی فعل سازی۔

پچھلے موسم کا پھول

منظہر امام

"پچھلے موسم کا پھول" منظہر امام کا تیسرا شعری مجموعہ ہے۔ یہ غزلیات پر مشتمل ہے ادھر گذشتہ دو دہوں سے منظہر امام نے صنف غزل ہی کو ترجیحاً وسیلہ اظہار بنایا ہے۔ شاعری کے ابتدائی دور میں وہ نظمیں بھی لکھتے رہے، لیکن بعد میں اپنے بعض معاصرین مثلاً بانی اور شہریار کی طرح انہوں نے غزل ہی سے اپنی گہری طبعی مناسبت کو دریافت کیا۔ اور اب غزل ہی ان کی تخلیقی شخصیت کے رموز کی نقاب کشائی کا حق بجا طور پر ادا کر رہی ہے۔ تقسیم ملک کے واقعے کے بعد ناصر کاظمی نے اپنے داخلی تجربات کے اظہار کے لئے غزل ہی کا انتخاب کیا اور اسکے کئی لسانی اور علامتی امکانات کو دریافت کیا۔ ان کے بعد کئی معاصر شعرا مثلاً بانی، وزیر آغا، خلیل الرحمٰن اعظمی، خورشید احمد جامی، شہریار، کمار پاشی، حسن نعیم کے علاوہ منظہر امام نے غزل کو وسیلہ اظہار بنایا، غزل کی یہ صنفی خوبی ہے کہ اس کے ہر شعر میں متحرک پیچیدہ اور نمو پذیر شعری تجربے کا حد درجہ کفایت لفظی کے ساتھ داخلیت پسندانہ خود مکتفی اور علامتی اظہار ہوتا ہے۔ اس طرح سے ہر لفظ اور پیکر اپنے استعاراتی اور تلازمی امکانات کو بروئے کار

لاکر ایک مکمل، مربوط اور خود مختار تجربے کو خلق کرتا ہے۔

مظہر امام کی غزل داخلی تجربے کی تکمیل یافتہ تجسیم کا ایک عمدہ نمونہ ہے، یہ انکو عصر حاضر کے ایک خود آگاہ تخلیقی فنکار ہونے کی ضمانت فراہم کرتی ہے۔ ناصر کاظمی کے بعد جو بلند قامت شعراء سامنے آئے اور جنہوں نے اپنی شعری کارگزاریوں سے اردو شاعری کو ترقی و توسیع سے آشنا کیا ان میں مظہر امام بہ نفس نفیس شامل ہیں۔

مظہر امام کے شعری تجربات کا RANGE اگرچہ وسیع نہیں، تاہم یہ تنوع سے عاری نہیں۔ وہ زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتے ہیں اور اپنے عہد کے سماجی اور سیاسی تغیرات و واقعات سے گہرے طور پر متاثر ہوتے ہیں اور رد عمل کے طور پر اپنی ذہنی اور نفسیاتی زندگی کو رنگارنگی اور تحرک سے آشنا کرتے ہیں۔ ان کی زندگی میں ایسے واقعات بھی آئے ہیں جنہوں نے انہیں حیاتی اور جذباتی طور پر بھی شدت سے متاثر کیا ہے، خاص طور پر صنف نازک سے گہری جذباتی وابستگی، جو بقول میر "دل کے جانے" پر دلالت کرتی ہے، ان کے یہاں ایک 'سانحہ سا' بن گئی ہے۔ وہ پوری جذباتی شدت اور شیفتگی کے ساتھ کسی "نسیم سحر" سے وابستہ رہے ہیں جو ان کے لیے "ذہن اور دل" بن گئی ہے۔ یہ گویا جذبۂ عشق کے توسط سے اپنے "دل و دماغ" کی دریافت کا عمل ہے۔ عشق کی خاصیت یہ ہے کہ یہ عاشق کو خارج سے داخل کی جانب مراجعت کی ترغیب دیتا ہے اور دروں بینی کے روّیے کو مستحکم کرتا ہے۔ دروں بینی کا یہ روّیہ شاعر کو ذات شناسی کی جانب راغب کرتا ہے اور اپنے باطن میں چھپے ہوئے تخلیقی جواہر پاروں کی دید و دریافت کی ترغیب دیتا ہے۔

نیز، چونکہ ملازمت کے سلسلے کے نتیجے میں مظہر امام ملک کے کئی شہروں میں رہے ہیں، اس لئے عمر کے مختلف مراحل پر، مختلف تہذیبی اکائیاں اپنے اپنے مسائل اور حالات کے دباؤ کے ساتھ، ان پر اثر انداز رہی ہیں۔ اس ضمن میں کشمیر میں ان کا

قیام طویل بھی رہا ہے اور بار بار بھی، کشمیر میں اپنے طویل قیام کے دوران انہیں کشمیری زندگی کے تضادوں، نیرنگیوں، الجھنوں اور تلخیوں کے ساتھ ساتھ مقامی موسموں کے بدلتے رنگوں کو زیادہ قریب سے دیکھنے کا موقع ملا ہے اور پھر ملکی اور بین الاقوامی سطحوں پر خارجی حالات ان کے دل و دماغ پر اثر انداز رہے ہیں، نتیجتاً ان کی سائیکی پر کئی گرہیں پڑ چکی ہیں، اور یہ ان کے لئے ایک گتھی بن چکی ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں کہ مظہر امام کی نفسیاتی زندگی کی الجھنیں اور آویزشیں ان کا معتوم بن چکی ہیں اور ان کی خوش قسمتی یہ ہے کہ یہ ایک بنیادی تخلیقی محرک کا کام کرتی ہیں۔ وہ حقیقی زندگی میں حالات و واقعات سے گزرتے ہیں وہ ان کی تخیلی دنیا میں انکی شخصیت کی تشکیل و نمود کے لئے عقبی زمین کا کام کرتے ہیں۔ یہ امر بدیہی ہے کہ مظہر امام کی زندگی کے حالات و واقعات ان کے تخلیقی عمل کے حوالے سے ان کے لئے محرکات کا کام کرتے ہیں اور تکمیل شدہ تخلیقات، ان سے الگ اپنا انفرادی اور خود مرتکز وجود رکھتی ہیں۔ چونکہ سوانحی حالات فن پارے کی خود مختار دنیا سے خارج ہوتے ہیں اور خارج کی دنیا فن کی باطنی دنیا سے کوئی راست رشتہ نہیں رکھتی، اس لئے فن کی دنیا اپنے مخصوص پس منظر فضا، کردار اور واقعات سے تشکیل پاتی ہے۔ لامحالہ فنکار کی تعیین قدر کے لئے اسی فرضی دنیا میں باریاب ہو کر، اس کے وضع کردہ قوانین کے تحت اس کی خاصیت اور خلقی اوصاف کا جائزہ لینا پڑتا ہے۔

مظہر امام کی غزلوں کے مطالعے سے فوری طور پر ایک اہم بات یہ سامنے آتی ہے کہ وہ لفظوں کے استعاراتی اور تلازمی برتاؤ سے ایک تخیلی شہر، جسے وہ "شہر تمنا" سے موسوم کرتے ہیں، کی تخلیق کرتے ہیں۔ اور اس میں خود ان کی تقلیب پذیر شخصیت ایک حاوی کل روح کی طرح موجود رہتی ہے اور اسی دنیا میں وقوع پذیر ہونے والے ہر واقعے اور اس کے نتائج و عواقب پر تصرف رکھتی ہے۔

آیئے ہم یہ دیکھیں کہ مظہر امام کی تخیلی دنیا میں ان کی شخری شخصیت سے کیا کیا رنگ اور شعاعیں تراوش کرتی ہیں اور وہ کس طرح اس نادر تخیلی منظر نامے کی تخلیق کرتے ہیں۔

جیسا کہ مذکور ہوا، مظہر امام کی شخصیت جذبۂ عشق، جو بنیادی طور پر جنسی جبلت کا زائیدہ ہے، کے سوز اور تب و تاب سے تمام و کمال روشن ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کا جذبۂ عشق جسمانی تقاضوں کا محرم ہے اور جنس کی خوشبو و رنگ سے بہرہ ور بھی ہے۔ وہ اتصال بدن، جسے وہ "بدن سے بدن اور لب سے لب ملنے" کی کیفیت سے تعبیر کرتے ہیں، سے گزرے ہیں۔ ان کا محبوب محض خیالی پیکر نہیں، یہ افلاطونی اور مثالی تصور کے بجائے ایک زندہ جسمانی وجود ہے۔ جبلت شناس اور لذت آشنا وجود، جو اپنے قرب سے عاشق کی لذتیں روشن کرتا ہے اور خود جنسی جذبے کی تسکین کے لمحے میں سپردگی کے نشے کے تحت سراپا التماس لگتا ہے:۔

اک خوش ادا کے قرب سے روشن تھیں لذتیں — لیکن وہ وسوسے جو مرے آس پاس تھے

سپردگی کا نشہ بھی عجیب نشہ ہے — وہ سر سے پاؤں تلک التماس لگتا ہے

برہنگی پہ بھی گزرا قبائے زر کا گماں — لباس پر ہوا جزو بدن کا دھوکا بھی

آئے ہیں ہم تو لاتے ہیں یادوں کا سائباں — سنتے ہیں اس دیار میں یاروں کے گھر بھی تھے

فروغ جسم تازہ سے خمار رنگ غازہ سے — نشہ بہت بڑھا گیا مگر شراب لے گیا

تاہم وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے، بلکہ جذباتی سطح پر عشق کو "دل گداختگی" کا ذریعہ بنا کر اپنی شخصیت کو "موج صد رنگ" بناتے ہیں۔ چنانچہ ان کی شاعری قاری کو جذبات عشق کے رنگوں کے لمس دل فروز سے آشنا کرتی ہے۔ ان کا عشق ماورائی ہے نہ مثالی، یہ انسانی عشق ہے جو دو دلوں کی دھڑکنوں کو ہم آہنگ کرنے کے باوصف جدید میکانکی اور کاروباری

لہ یوں تو بدن بدن سے ملا، لب سے لب ملے۔

دور کے دباؤ کے تحت تضادات کا شکار ہے۔ یہ تضادات عاشق اور معشوق کی جداگانہ انانیت اور مفاداتِ ذاتی کے پیدا کردہ ہیں۔ مظہر امام اپنے خوبصورت معشوق سے شدید طور پر قلبی وابستگی کے باوجود فریب شکستگی سے دوچار ہیں۔ اس طرح سے ان کے یہاں جذبۂ عشق کی نت نئی شکلیں روشن ہوتی ہیں۔ جو قاری کے حواس پر قوس قزحی رنگ برساتی ہیں۔

ہوا تھی، رنگ تھی، خوشبو تھی خواب فردا تھی　　وہ زندگی نہ سہی، زندگی کا حصہ تھی

پاس رہتے ہو تو آتا ہے جدائی کا خیال　　تم میرے دل میں ہو اندیشۂ فردا کی طرح

مظہر امام کا جذبۂ عشق محض حیاتی یا جذباتی رنگوں میں جلوہ گر ہو کر صرف حیاتی آسودگی کا باعث نہیں بنتا بلکہ فکری سطح پر بھی زندگی کی آفاقی حقیقتوں کا وسیلۂ عرفان بنتا ہے۔ یہ جذبہ ان کے وجود پر مستولی ہو کر ان کو، محض جذباتیت کی تنگنائے میں اسیر نہیں کرتا، بلکہ شخصیت کی بیکرانی سے آشنا کراتا ہے۔ اس کا ایک بڑا فایدہ یہ ہے کہ یہ جذباتی شدت سے ان کے وجود کو گداز کر کے ان کی تخلیقی توانائی کو انگیخت کرتا ہے اور انہیں ایک لازوال سرچشمۂ تخلیقیت تک رسائی نصیب ہوتی ہے۔ اس کا ایک بڑا فایدہ یہ بھی ہے کہ وہ انسانی رشتوں کی معنویت کی آگاہی حاصل کرتے ہیں۔ یعنی محبوب سے وابستگی انسانی رشتے کا نعم البدل بن جاتی ہے۔ جو وسیع تر تناظر میں عام انسانی روابط کے مترادف ہو جاتی ہے۔ چونکہ حسن و عشق کا رشتہ سماجی حالات کے دباؤ کا شکار رہے۔ اس لیے رشتوں کی بے معنویت واضح ہو جاتی ہے۔

مظہر امام کی شخصیت سوز عشق میں تپ کر نکھری ہے، وہ تمام اقسام کی جذباتی وابستگیوں کی سچائی کو ذاتی سطح پر محسوس کرتے ہیں۔ وہ ہر قیمت پر ان کا تحفظ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن وہ جس دنیا میں سانس لیتے ہیں اسکی آب و ہوا اور موسم ناقابل اعتبار ہے۔ اس لیے انسانی رشتے بھی بے اعتبار اور بے ثبات ہیں۔ انسان اپنے اوصاف ذاتی

سے محروم یعنی محبت، مروت، ہمدردی اور ایثار سے محروم ہو کر لاانسانیت کا مظہر بن گیا ہے۔ مظہر امام کو احساس ہے کہ محبوب کی آشنائی کو دوام نہیں، دوست ساحل غم پر چھوڑ دیتے ہیں اور کسی شخص پر تکیہ نہیں کیا جاسکتا۔ یوں وہ حیرت، قلق اور محرومی کی تصویر بن جاتے ہیں۔

دلوں کے رنگ عجب، رابطہ ہے کتنی دیر
وہ آشنا ہے مگر آشنا ہے کتنی دیر
ہمیں تو چھوڑ گئے دوست ساحل غم پر جو ساتھ تھی دم آخر وہ موج دریا تھی
جتنے پتے تھے سب ہی ہوا دے گئے
کس پہ تکیہ رہا ہے ترے شہر میں

تاہم مظہر امام انسانی رشتوں پر ایک فلسفی کے نقطۂ نظر سے غور و فکر نہیں کرتے، یعنی وہ انسانی رشتوں کے ادراک کو کسی مفکرانہ رویّے کا پابند نہیں کرتے۔ وہ انہیں جذباتی اور جبلی سطح پر محسوس کرتے ہیں اس لئے ان کے بدلتے رنگوں اور ذائقوں سے آشنا ہو جاتے ہیں۔

چنانچہ انسانی رشتے ان کے لئے نیرنگ سامان ہو جاتے ہیں۔ وہ ان سے فریب شکستہ ہونے کے باوجود انہیں عزیز رکھتے ہیں۔ اور ان کے توسط سے یادوں کا "شہر تمنا" آباد کرتے ہیں۔ اس کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ان کا تخلیقی ذہن کسی خود ساختہ یا عاید کردہ نظریے یا عقیدے کا پابند نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں انسانی روابط کی بے معنویت کے نتیجے میں برگشتگی کا کلی رویّہ حاوی نہیں ہو جاتا۔ وہ برگشتگی کے داخلی تجربوں سے گزرتے ضرور ہیں اور ان کی دنیا تاریک ہو جاتی ہے مگر ایسا کرتے ہوئے یادوں کی دھنک بھی لمحاتی طور پر رنگ برساتی ہے۔ ان کے لئے خواب، خوشبوئے طلب، رنگ ہوس اور ناز وفا سرمایۂ حیات کا درجہ رکھتے ہیں اور یہی سرمایہ شہر تمنا میں ان کی اقامت کا جواز بن جاتا ہے۔

خواب، خوشبوئے طلب، رنگ ہوس، نازوفا
سارا سرمایہ گیا، چلئے یہاں سے چلئے

ان کے یہاں یادوں کی بازیافت کا رومانی رویّہ دائماً موجود رہتا ہے:

رنگ در رنگ دھنک تھی کہ جھلک آتی تھی
یاد کا شہر کہ آئینہ در آئینہ تھا

تمہارے رخسار کی چمک تھی کہ میرے جذبات کی دمک تھی
سجا سجا سب کا پیراہن نہا دھلا دھلا رنگِ روشنی تھی

میرے سب خواب تاروں کی طرح ٹوٹے مگر اس کا
گلوں کی اوس میں بھیگا ہوا پیکر نہیں بدلا

بیٹھیں کچھ دیر تری سرمئی یادوں کے تلے
شکر ہے آج ذرا کارِ جہاں بھی کم ہے

منظر امام کی شخصیت جمالیاتی آب و تاب رکھتی ہے۔ ان کے یہاں "جذبات کی دمک" "رخسار کی چمک" کے علاوہ موسمِ قرب کی روشنیوں اور رنگینیوں کی فراوانی ملتی ہے۔ وہ فطرت کے مظاہر مثلاً شجر، دریا، پھول، دھنک، خوشبو، پتے، صبح، شمس، قمر، پرندہ، شام، ستارہ وغیرہ سے بھی جمالیاتی حس کو سیراب کرتے ہیں اور ان کے یہاں "شگفتنِ جمال" کا احساس ہوتا ہے۔ تاہم ان کی حیاتی آگہی ہو یا جمالیاتی لذت آگینی وہ رومانی رجحان کی زائیدہ اور پروردہ ہونے کے باوصف جدید عہد میں پلنے والے آشوب فکر سے محفوظ و مامون نہیں رہتی، چنانچہ منظر امام کی شخصیت احساسِ جمال کی جلوہ ریزیوں کے ساتھ ساتھ اسکی آشفتگیوں کا اشاریہ بھی بن جاتی ہے اور یہی وہ عنصر ہے جو جدید تر ذہن کے ساتھ منظر امام کی نسبت و معنویت کو قائم کرتا ہے۔ رومانی جمال پسندی کا رویہ انیسویں صدی کے رومانی شعرا مثلاً، کیٹس کو خارجی شدائد سے ماورا کر کے حیاتی تشفی

اور ذہنی تحفظ سے آشنا کرتا تھا۔ لیکن جدید دور کا فنکار رومانیت کی عطا کردہ تحفظیت کو مسترد کر چکا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ وہ ایک ایسے دور میں جی رہا ہے جب خوش عقیدگی اور نظریاتی وابستگیاں شخصیت کے بطون میں پلنے والے بحران کا ابطال نہیں کر سکتیں اور عدم تحفظیت اس کا مقدر رہے۔ جو شاعر اس بحرانی دور میں بھی یادوں، خوابوں یا عقیدوں کو اپنی شخصیت کے تحفظ کے لئے ڈھال کے طور پر استعمال کرتا ہے وہ آج کا نہیں کل کا شاعر ہے۔ مظہر امام آج کے شاعر ہیں، وہ جانتے ہیں کہ ان کی شخصیت انتشار و اختلال کی زد میں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں "شگفتن جمال" کے منظر ناموں کے ساتھ ساتھ "آشفتگی جمال" کے فکر انگیز مظاہر سے بھی واسطہ پڑتا ہے اور انسان کے دل میں ردعمل کے طور پر بے اعتمادی بے رنگی، خوف، مردمی اور بے حسی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً

یوں نہ مرجھا کہ مجھے خود پہ بھروسہ نہ رہے
پچھلے موسم میں ترے ساتھ کھلا ہوں میں بھی

اس نے اس طرح اتاری مرے غم کی تصویر
رنگ محفوظ تو رہ جائیں، یہ منظر نہ رہے

قتل ہوتے جا رہے ہیں نیلے پیلے شوخ رنگ
پیش نظر بن نہ جائے، ہے جو پس منظر ابھی

بلائے شام کے سائے تھے اور وادیٔ دل
اگرچہ صبح کا چہرہ دھلا دھلا سا تھا

آیا تھا وہ بہار کا موسم گزار نے
اپنے لہو میں اپنا سراپا بھگو گیا

سر پہ تلوار لٹکی ہوئی شام کی
اور مغرب سے سورج نکلتا ہوا
شہر اور گاؤں کو شعلوں سے بچا
موسم گل کو بیاباں میں رکھ
دھوپ میں پہلے پگھل جاتے تھے لوگ
اب کے کیا گزری کہ پتھر ہو گئے

محولا بالا اشعار میں پھول کا مرجھا جانا، غم کی تصویر میں بے منظری، نیلے پیلے شوخ رنگوں کا قتل، بلائے شام کے سائے، بہار کے موسم میں اپنے سراپا کا اپنے لہو میں بھگونا، شام کی لٹکی ہوئی تلوار، موسم گل کی شعلہ فشانی اور دھوپ سے لوگوں کا پتھر بن جانا ظاہر کرتا ہے کہ شاعر کی جمالیاتی شخصیت آشوب فکر سے تہہ وبالا ہو گئی ہے۔ اس ضمن میں ان کی دو غزلیں، جن کی ردیف "لوٹ چلیں" اور "چلیے یہاں سے چلیے" قابل مطالعہ ہیں۔ ان سے ان کے آشوب فکر، جو ان کی شخصیت کی عمیق گہرائیوں میں سرایت کر گیا ہے، کا اندازہ ہوتا ہے، چند اشعار یہ ہیں:۔

زندگی بھول گئی، اپنا پتہ، لوٹ چلیں
جس کو آنا تھا وہ آنے سے رہا، لوٹ چلیں
شب کی دہلیز پہ چمکی نہ کسی پاؤں کی چاپ
روزنِ صبح بھی کھولے نہ کھلا، لوٹ چلیں
باز ہے کوئی دریچہ، نہ کوئی در ہے کھلا
کوئی جلوہ نہ ادا، چلیے یہاں سے چلیے
کوئی سایہ نہ شجر، کوئی تمنا نہ امنگ
اڑ گئی، سر سے ردا، چلیے یہاں سے چلیے

مظہر امام کا فکری انتشار اس وقت انتہا کو پہنچتا ہے جب انہیں غیر انسانی ماحول میں، زندگی کے حسن، توازن، شائستگی، رفاقت اور یگانگت کی قدروں کی بے وقری اور پامالی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ احساس ان کے ذہنی توازن اور شخصیت کی خودمرکزیت کے لیے شدید خطرے کا باعث ہوسکتا تھا، کیونکہ ان کی شخصیت کی تہذیب اور تحفظ کا مدار یہی انسانی قدریں ہیں۔ پھر بھی ان کی نفسیاتی زندگی کو اس صورت حال کے عواقب کا سامنا کرنا پڑا ہے۔

ان کی شاعری میں ان کی نفسیاتی زندگی کی باریکیوں، آویزشوں اور تضادوں کا احساس پہلے سے موجود تھا۔ خارج کے نامساعد حالات کے دباؤ کے تحت ہر دور کے فنکار کا نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار ہونا قابل فہم ہے۔ غالب کی مردم بیزاری، اناپرستی، نرگسیت، آزارپسندی اور منقسم شخصیت ان کی سائیکی کی مختلف گرہوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ مظہر امام کی غزلوں میں بھی ان کی سائیکی کے کئی رنگ جھلکتے ہیں۔ مثلاً احساس کمتری، انانیت اور فریب پسندی کا اندازہ ذیل کے اشعار سے ہوتا ہے۔

فریب کار ہیں کچھ تو ہے کوئی بات تو ہے
کہ جان بوجھ کے اتنے فریب کھاؤں میں

ایک تیغ انا تھی جسے سب چوم رہے تھے
اب کے سر مقتل کوئی قاتل ہی نہیں تھا

نہ مجھ میں شعلۂ طلب تھا، نہ تم میں جوشِ سپردگی تھا
مجھے بھی احساس کمتری تھا، تمہیں بھی احساس کمتری تھا

فرائڈ کے نزدیک فنکار کو نیوراتی سے جو چیز ممیز کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ فنکار اپنے نفسیاتی عوارض پر تخلیقی اظہار کی بدولت قابو پاتا ہے اور اپنے ذہنی توازن کو قائم رکھتا ہے۔ مظہر امام نے بھی اپنے عوارض کی پیکر تراشی کرکے ذہنی ارتفاع کا ثبوت دیا ہے۔

وہ ذہنی صلابت رکھتے ہیں۔ انکی ذہنی صلابت خاص طور پر اس نازک موڑ پر کام آتی ہے جب ان کو انتہائے یاس و محرومی کے عالم میں زندگی کی بنیادی اقدار کی رائیگانیت کا احساس لرزہ بر اندام کرتا ہے۔

ہوا تھی تیز جلاتے رہے دلوں کے چراغ
کٹی ہے عمر لہو اپنا رائیگاں کرتے

اس مرحلے پر ان کا ذہنی رویہ ایک مخصوص صورت پیدا کرتا ہے یعنی وہ ردِ عمل کے طور پر پیدا ہونے والے جذبات کا ایک خاص ذہنی بلندی سے احتساب کرتے ہیں۔ اور عجیب لاتعلقی سے "ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے" کے مصداق اپنے جسم و جان پر وارد ہونے والے حادثات کا تماشا کرتے ہیں۔

کئی زلزلے آج آنے کو ہیں
تماشائے زیر و زبر کیجیے

اب یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

اس کے گھر پر بھی وہی شہرِ خموشاں کا سماں
کوئی آہٹ نہ صدا، چلیے یہاں سے چلیے

شعر کا شعری کردار یہ دیکھکر سکتے میں آجاتا ہے کہ شہر کے شہر ویرانی اور سناٹے کی زد میں آگئے ہیں۔ جیسے شہر کی ساری آبادی شہرِ خموشاں میں تبدیل ہو گئی ہے۔ وہ گھوم پھر کے اپنے محبوب، آشنا یا دوست کے گھر کا رخ کرتا ہے۔ لیکن اس کے گھر پر بھی اسے اسی شہرِ خموشاں کا سماں نظر آتا ہے۔ اسکے کان کسی آہٹ یا صدا کے لئے ترستے ہیں۔ اس موقعے پر اس کا جذباتی طور پر آشفتگی کا شکار ہونا قرین قیاس تھا۔ کیونکہ نہ صرف اسکے اپنے گھر بلکہ گھر گھر اور پھر اس کے محبوب کے گھر پر بھی وہی

شہر خموشاں کا سماں دیکھنے کو ملتا ہے لیکن شعری کردار اپنے جذبات پر قابو رکھ کر تحمل اور خود ضبطی کا دامن تھام کر اپنے آپ کو، جو اپنے ہمدموں کے ساتھ تباہی کی زد میں ہے، شہر آرزو سے بڑی متانت سے مراجعت کرنے کو کہتا ہے۔

منظہر امام کی یہ خود ضبطی، حزم و احتیاط، یہ تحمل اور شائستگی، جو ان کی صدیوں کی تہذیبی قدروں سے صورت یاب ہوئی ہے اور جو انکی شخصیت کا نشان امتیاز ہے، ان کو ذہنی اختلال سے بچاتی ہے حالانکہ ان کا بدن چور چور ہو جاتا ہے۔

کہا یہ سب نے کہ جو وار تھے، اسی پر تھے
مگر یہ کیا کہ بدن چور چور میرا تھا

منظہر امام کی یہ خود ضبطی اور شائستگی ان کی داخلی شخصیت کا ایک ایسا ناگزیر حصہ ہے کہ اس کے بغیر ان کی شخصیت اپنی شناخت کھو دیتی ہے، لازماً یہ ان کے شعری اسلوب کا ایک تشکیلی عنصر بن گئی ہے اور ان کے اشعار کی شعری ساخت میں رچ بس گئی ہے۔ یہ خود ضبطی ان کے یہاں اسلوب کے طنزیہ پہلو کے ابھرنے میں مدد دیتی ہے۔ شاعری میں طنزیہ اسلوب ایک مخصوص پیرایۂ اظہار ہے، اس سے شعر کے وہ معنی مراد نہیں لئے جاتے جو ظاہر ہیں، بلکہ اس کے الٹ جو معنی ہیں وہی برآمد کئے جاتے ہیں۔ اس پیرایۂ اظہار کو برتنا آسان نہیں۔ اس کے لئے گہرے تنقیدی ذہن اور اعلےٰ ذہانت اور خود ضبطی کی ضرورت ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ فنکار غالب کی طرح "رازدار خوئے دہر" ہو۔

رازدار خوئے دہرم کردہ اند
خندہ بر دانا و ناداں مے زنم

زندگی کے گہرے تضادات کی آگہی کے نتیجے میں جو بیچارگی شاعر کا مقدر بن

جاتی ہے، اس کا موثر اظہار طنز کے وسیلے سے بھی ہو سکتا ہے۔ غالب نے اس سے کام لیا ہے۔ جدید دور میں جب فنکار سماجی اور ماورائی دونوں سطحوں پر انسان کے وجود کی خرابی بسیار کا ادراک کرتا ہے تو ردِ عمل کے طور پر وہ خود زندگی پر اور اپنے آپ پر خندہ استہزار کی تحریک بھی پاتا ہے۔ کلینتھ بروکس کے نزدیک جدید شاعرانہ شعور کی تحسین شناسی کے لیے اسکے طنزیہ امکانات سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے خیال میں شعر میں جب معنی کا COMPLETE REVERSAL واقع ہو تو اسے طنز کی ایک قسم یعنی SARCASM سے موسوم کیا جاسکتا ہے جو شعر کے سیاق اور شعری کردار کے لہجے سے قابل شناخت ہوجاتا ہے۔ مظہر امام کے یہاں بھی متعدد اشعار میں طنز کی کارفرمائی ملتی ہے۔ مثلاً

۱۔

اس نے کس ناز سے بخشی ہے مجھے جائے پناہ
یوں کہ دیوار سلامت ہو، مگر گھر نہ رہے

۲۔ دنیا کا یہ اعزاز یہ انعام بہت ہے ۔۔۔ مجھ پہ ترے اکرام کا الزام بہت ہے

۳۔ مگر شاخوں سے پتے گر رہے ہیں ۔۔۔ وہی آب و ہوا ہے اور میں ہوں

۴۔ مئے کہنہ میں نہاں نشۂ درنشہ ۔۔۔ مگر جو مزہ تازہ پانی میں تھا

۵۔ بے بال و پری اب بھی سرِ دشت ہے محفوظ ۔۔۔ آندھی تو فقط برگ و ثمر لے کے گئی ہے

۶۔ بہت دور تک ریت ہی ریت ہے ۔۔۔ ذرا دعوتِ چشم تر دیجیے

۷۔ ہم نے تو دریچوں پہ سجا رکھے ہیں پردے ۔۔۔ باہر ہے قیامت کا جو منظر تو ہمیں کیا

مولا بالا اشعار میں شعر ۱ میں شعری کردار کو اس کے کرم فرمانے جو جائے پناہ بڑے ناز سے بخشی ہے وہ اس کے لئے جائے پناہ نہیں جیسا کہ بظاہر معلوم ہوتا ہے بلکہ اسکے گھر کی تباہی ہے۔ شعر ۲ میں شعری کردار کا یہ کہنا کہ اس پر دنیا کی جانب سے

عسائد کردہ محبوب کے اکرام کا الزام بہت بڑا اعزاز ہے۔ اسکا طنزیہ لہجہ دنیا کے رویے کی تضحیک کے مترادف ہے۔ شعر ۳ میں شعری کردار کہتا ہے کہ باہر کی آب و ہوائیں اور اس میں بطور شعری کردار کے کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی ہے۔ البتہ صرف شاخوں سے پتے گر رہے ہیں، اسی ظاہرا معنی کے برعکس اس سے جو معنی برآمد ہوتے ہیں وہ اسکے الٹ ہیں یعنی خزاں کی بنا پر آب و ہوا بھی بدلی ہے اور اس کے نتیجے میں وہ بھی بدل گیا ہے۔ یہ تبدیلی متعدد تلازمات رکھتی ہے۔ شعر ۴ میں مے کہنہ کی نشہ درانہ والی کیفیت کے مقابلے میں تازہ پانی کے مزہ کا طنزیہ ذکر ظاہر کرتا ہے کہ مے کہنہ کے مقابلے میں تازہ پانی کچھ بھی نہیں۔ شعر ۵ میں بے بال و پری کو آندھی کے باوجود سر دشت محفوظ قرار دیا گیا ہے۔ حالانکہ بے بال و پری عدم تحفظیت کی غماز ہے۔ شعر ۶ میں اریت ہی ریت جو بہت دور تک پھیلی ہوئی ہے کے مقابلے میں دعوت چشم تر کرنے کی بات کی گئی ہے، جو بظاہر ایک طنزیہ صورت حال کو جنم دیتی ہے۔ شعر ۷ میں بظاہر باہر جو قیامت کا منظر ہے اس سے لاتعلقی ظاہر کی گئی ہے لیکن لہجے اور سیاق کے حوالے سے یہ شعری کردار کے تردد کی نشاندہی کرتی ہے۔

مظہر امام کے طنزیہ پیرایۂ بیان سے ان کی شخصیت کی تہہ داری کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ شخصیت اپنی اور زندگی کی آگہی سے متصف ہے اور آگہی کی آگہی پر منتج ہوتی ہے۔ اس کے نتیجے میں ان کے یہاں ایک مخصوص ذہنی رویے کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ یہ ذہنی رویہ گہرے تعلق اور ساتھ ہی لاتعلقی کے متناقض رویے کی غمازی کرتا ہے۔ جو ان کے شعور کی پیچیدگی پر دلالت کرتا ہے۔ کلینتھ بروکس نے لکھا ہے کہ شاعری کا طنزیہ انداز اسکے سیاق اور شعری کردار کے لہجے پر انحصار رکھتا ہے مظہر امام کے یہاں طنز کی معنویت شعر کے سیاق اور شعری کردار کے لہجے سے منسوب ہے۔ شعری کردار کے لہجے کا طنز محض بیانیہ پر مدار نہیں رکھتا بلکہ یہ ایک مربوط

اور مکمل شعری صورت حال سے منسلک ہے۔ مظہر امام اپنے طنزیہ لہجے کو کارگر بنانے کے لئے مکمل ڈرامائی صورت حال خلق کرتے ہیں جس میں شعری کردار موقع و محل کے مطابق طنزیہ اسلوبِ اظہار کو روا رکھتا ہے۔

طنزیہ اظہار کو اختیار کرنے کے بعض نفسیاتی وجوہ بھی ہو سکتے ہیں جن کا کھوج لگانا آسان کام نہیں۔ ممکن ہے یہ بھی اندرونی گھٹن کا ایک اظہار ہو، بہر کیف، بادی النظر میں اسکے دو مخصوص اسباب ہو سکتے ہیں۔ اول یہ کہ تجربے کی شدت پر قابو پانے کے لئے طنز کا برتاؤ، دوم مروجہ لسانی اظہارات کی نارسائی کے مسئلے سے نمٹنے کے لئے زبان کا طنزیہ استعمال۔ مظہر امام کے یہاں طنزیہ اسلوب کے لئے یہ دونوں اسباب کام کرتے نظر آتے ہیں۔

مظہر امام کا تخلیقی ذہن فعال ہے، وہ زبان کی اظہاریت کے جملہ وسایل کو کام میں لاکر ایک خوابناک فضا کو خلق کرتے ہیں۔ وہ لفظ و پیکر کے تلازمی اور استعاراتی برتاؤ سے اس خوابناک فضا میں ایک مربوط تخیلی صورت حال کو ابھارتے ہیں۔ مثلاً :۔

۱ء
پہاڑوں پر کہیں بارش ہوئی ہے
زمیں محوِ دعا ہے اور میں ہوں

۲ء
اب کیا یہ دھواں سا اٹھ رہا ہے
وہ شہر تو کب کا جل چکا ہے

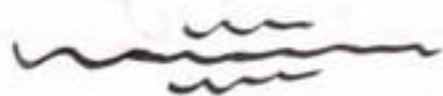
۳ء
ہمیں منزل بہ منزل جاگنا ہے
پلک جھپکی تو پھر رستا نہ ہوگا

شعر ۱ء میں لفظ و پیکر کے تلازمی امکانات سے ایک مربوط تخیلی فضا کی تشکیل ہوتی ہے۔ شعر میں ایک ڈرامائی صورت حال ابھرتی ہے۔ شعر کا متکلم (میں) اس استفسار کہ کیا بارش ہوئی ہے۔ کے جواب میں کہتا ہے کہ بارش کہیں پہاڑوں پر

ہوگئی ہے جہاں تک زمین کا تعلق ہے وہ اب بھی محو دعا ہے اور ظاہر ہے کہ بارش
کے لئے ہی محو دعا ہے اور ابھی اسکی دعا مستجاب نہیں ہوئی ہے اور جیسا کہ شعر کے
سیاق سے ظاہر ہوتا ہے، پیاس کی شدت کا سامنا کر رہی ہے اور خود متکلم بھی اسی صورت
حال سے متصادم ہے۔ ظاہر ہے کہ دھرتی بارش کے لئے ترس رہی ہو، متکلم، جو دھرتی
کا باسی ہے اس سے لاتعلق نہیں ہوسکتا۔ "اور میں ہوں" کی قرأت سے ظاہر ہوتا ہے
کہ وہ بھی محو دعا ہے یا یہ کہ زمین کی حالت کا وہ واحد نگراں ہے، اور متردد ہے بارش کا
کہیں پہاڑوں پر برسنا، دعا کی تاثیر کو طنزیہ صورت حال سے آشنا کرتا ہے اور
متکلم کے لہجے کو بھی طنزیہ بناتا ہے جس سے شعر کی معنویت تہہ در تہہ ہوگئی ہے۔
۲۔ میں شعری کردار اعلان کرتا ہے کہ وہ شہر (شہر تمنا) کب کا جل چکا ہے۔ یعنی
اسکو جلے ہوئے ایک مدت مدید گزری ہے۔ لیکن اسے اب دھواں سا اٹھتا
نظر آرہا ہے جو اس کے لئے ناقابل فہم ہے۔ اس میں "وہ شہر" سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری
کردار وہاں سے لوٹا ہے اور اب ایک دوسری جگہ یا شہر میں ہے۔ لیکن اسے اب وہاں
بھی دھواں سا اٹھتا نظر آرہا ہے۔ یہ دھواں نہیں بلکہ "دھواں سا" ہے۔ جو میر کے شعر
"یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے۔" کی یاد دلاتا ہے۔ شعر میں متکلم کا یہ کہنا کہ "اب کیا
یہ دھواں سا اٹھ رہا ہے۔" سے مترشح ہوتا ہے کہ اس حقیقت کے باوجود کہ اس
کا "شہر تمنا" مدتوں پہلے جل چکا ہے۔ وہ اسے بھول نہیں سکا ہے۔ یہ احساس زیاں
بنکر اسکے لاشعور میں موجود ہے اور اب اسکی آنکھوں کے سامنے "دھواں سا" بنکر
آرہا ہے، وہ جانتا ہے کہ یہ دھواں سا اسی شہر سوختہ کی یاد کا شاخسانہ ہے۔ لیکن
تجاہل عارفانہ سے کام لے کر اس وقوعے کے بارے میں سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔
"وہ شہر تو کب کا جل چکا ہے" کے لہجے سے تلخی اور جھلاہٹ بھی مترشح ہے۔ پس، شعر سے
ظاہر ہوتا ہے کہ "شہر تمنا" کی تباہی کا غم رفتار وقت کے باوجود زندہ رہتا ہے۔ منظر امام

نے اس تجربے کو متحرک اور بصری پیکروں سے متشکل کیا ہے اور پھر شہر کی علامتی معنویت سے شعر کی اہمیت نمایاں ہو گئی ہے۔

۳۔ میں داستانوی فضا ابھرتی ہے جو تخلیقی سحر کاری سے مملو ہے۔ "ہمیں" کا تلازمہ ایک طائفہ ہے جو محوِ سفر ہے۔ متکلم اپنے ہمسفروں سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ وہ تھک ہار کے نئی منزل پر آ گئے ہیں۔ لیکن وہ سو نہیں سکتے۔ بلکہ انہیں جاگنا ہے اور منزل بہ منزل جاگنا ہے۔ ہمسفر تھکن سے چور ہیں اور سونے کی جانب راغب ہیں۔ لیکن وہ انہیں متنبہ کرتا ہے کہ پلک جھپکنے کی دیر ہے تو پھر رستہ نہیں ہوگا۔ اس داستانوی سفر میں منزل یابی مسلسل طور پر جاگنے سے مشروط ہے اور اگر یہ شرط توڑی گئی، یعنی ذرا سی پلک جھپک گئی تو رستہ غائب ہوگا۔ اور وہ منزل سے محروم ہو نگے۔ شعر میں "جاگنا" کی علامتی اہمیت ہے۔ جاگنا جدوجہد، تلاش، عمل، شعور، آگہی کے معانی پر محیط ہے۔ شاعر نے کفایت لفظی سے کام لے کر ایک پوری علامتی حکایت پیش کی ہے۔

جدید شعراء میں مظہر امام کی انفرادیت کا راز ان کے شعری لہجے کے بدلتے رنگوں میں مضمر ہے، لہجے کی یہ تنوع کاری خارجی حقیقت کے بارے میں ان کی متحمل مزاجی کے رویے کا پتہ دیتی ہے، وہ فوری ردِ عمل کے یک سطحی اظہار سے اجتناب کر کے حقیقت کے تاثر کو کھلے دل سے قبول کرتے ہیں اور اسے اپنے لہو میں تحلیل کرتے ہیں، اور پھر وقت آنے پر اسے ایک ایسا لب و لہجہ عطا کرتے ہیں، جو دھنک کے رنگ بکھیرتا ہے اور قاری بقدر نگہ فیض یاب ہوتا ہے۔

آشوبِ جاں

کشور ناہید

کشور ناہید کی غزلوں کے گہرے مطالعے سے ایک ایسی خود آرائے، پیچیدہ اور دلآویز شخصیت کی تصویر سامنے آتی ہے جو اجنبی اور تخیل زاد ہونے کے باوجود نسوانی لطافت، جذباتیت کی نزاکت، انسانی محسوسات اور خاص کر دھرتی سے اپنے ازلی رشتے اور پیوستگی کی بنا پر مانوس اور حقیقی دکھائی دیتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دھرتی مجسم شعریت بنکر سامنے آگئی ہے اور جستہ جستہ ہم پر منکشف ہو رہی ہے، وہ دھرتی جس سے ہمارا جنم جنم کا تعلق ہے اور جو اپنی زرخیزی، نمو، آب و رنگ، موسیقیت اور لطافت کے ساتھ ساتھ بنجرپن، انجماد، بے رنگی، شور اور کڑواہٹ کا احساس دلاتی ہے۔ اور اس طرح سے متضاد اور عجائب رنگ مناظر و مظاہر کا کرشمہ ازلی ہے جس سے ہم منسوب ہیں اور جس سے ہمارے نفس کی آمد و شد قائم ہے۔ نباتات اور جمادات کی طرح سبھی ذی حیات مخلوقات بھی انفرادی طور پر نہ صرف زمین کی زائیدہ ہیں بلکہ اس کے خلقی خواص کی نمائندگی بھی کرتی ہیں۔ یہ زمین کی قوت نمو ہی ہے جو جاندار اور بے جان اشیاء یا مخلوقات کی نمود کی موجب ہے اور ہم کسی ایک شے یا مظہر یا مخلوق سے کل کا اندازہ لگاتے ہیں۔

کشور ناہید کی تخیلی شخصیت کی غیر معمولی قوت، پھیلاؤ اور انفرادیت کا سبب یہ ہے کہ وہ پوری دھرتی اور نمو پزیر دھرتی کے ظاہر و باطن کی نیرنگیوں، تضادوں، روشنیوں تیرگیوں اور توانائیوں کی لطیف تجسیم ہے وہ فطرت کی نمایندگی کا بھی مکمل حق ادا کرتی ہے اور ساتھ ہی اپنے انسانی وجود کی اصل اور تشخص کا بھی تحفظ کرتی ہے اور اہم بات یہ ہے کہ انسان اور دھرتی کے مابین عمل اور ردعمل کے تہہ در تہہ رشتوں کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ اور قاری خود پر اپنی ذات کو منکشف ہوتے ہوئے دیکھ کر حیرت اور مسرت کے انوکھے تجربے سے گزرتا ہے۔

کسی عہد میں کسی ایک شاعر کی ذات کی پنہائی میں زمینی قوتوں، زرخیزی اور طلسم کاریوں کا اس طور مجتمع ہونا اور پھر لسانی تجسیم میں متشکل ہونا ایک غیر معمولی تخلیقی وقوعہ ہے ایسا تاریخ ساز وقوعہ "فلک کے برسوں پھرتے" کے بعد ہی ہوتا ہے اور فن کی تاریخ میں ایک درخشاں باب کا اضافہ کرتا ہے۔ یہ تخلیقی ذہن کی ایک ایسی جست ہے جو زمین و آسمان کی وسعتوں پر محیط ہو جاتی ہے۔ چنانچہ مختلف ادوار میں مختلف فنکاروں کی ذات کے حوالے سے ایسے وقوعات ظہور پزیر ہوتے ہیں اور انسانی آگہی اور جمالیات کی دنیا میں نئے آفاق روشن ہوتے ہیں، میرؔ، غالبؔ، انیسؔ، اقبالؔ اور میراجی اور موجودہ عہد میں ناصر کاظمی اور مجید امجد اس کی مثالیں ہیں۔

جہاں تک کشور ناہید کا تعلق ہے ان کی غزلوں میں تخلیقیت کے اس نوع کے حیرت انگیز وقوع کا اظہار ملتا ہے ہو سکتا ہے کہ انہوں نے اپنی غیر معمولی ذہانت، مطالعہ روایت کے شعور اور عصری آگہی کے علاوہ لسانی کار آگہی کی بدولت اپنے تخلیقی وجود کو پایا ہو جیسا کہ دیگر بڑے شعرا کرتے رہے ہیں لیکن جو وسعت ارضی ان کے یہاں ملتی ہے وہ شعوری اکتساب کے بجائے لاشعوری الاصل معلوم ہوتی ہے اور یونگ کے مطابق ادب میں اجتماعی

لاشعور کی بازآفرینی کے عمل پر دلالت کرتا ہے اس ضمن میں یونگ کی یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ زمین کی اظہار طلب توانائی شاعر کی مرضی یا ارادہ کو پس پشت ڈال کر اپنا فطری اظہار کر بیٹھتی ہے یعنی یہ (توانائی) کسی فن کار کے لاشعور میں مرتکز ہوتی ہے اور پھر "شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما" کے مصداق اپنے فنکارانہ اظہار کا راستہ تلاش کرتی ہے۔ کشور ناہید کو احساس ہے کہ ان کو دھرتی ماں سے خلقی رشتہ ہے یہ رشتہ معمولاً مرد اور عورت دونوں برابر کا بانٹ لیتے ہیں، زمین اور فطرت سے ذہنی اور روحانی وابستگی میں بھی دونوں برابر کے شریک ہو سکتے ہیں، گویا دونوں کی ذہنی، جسمانی اور روحانی نشو و نما میں فطرت برابر کا رول ادا کرتی ہے اور بھی جتنی مماثلتیں ہیں دونوں میں قدر مشترک کے طور پر موجود ہیں لیکن اس ضمن میں ایک مابہ الامتیاز خصوصیت جو عورت کو مرد پر تفوق بخشتی ہے یہ ہے کہ وہ دھرتی ماں ہی کی طرح تخلیق کار ہے اور تخلیقی کرب سے گزر کر نسل آدم کو جنم دیتی ہے اور اس کی بقا کا سامان کرتی ہے۔ اس لیے زمین اور فطرت سے عورت کا رشتہ زیادہ تیرہی، زیادہ عمیق اور زیادہ INTIMATE ہے۔ یہ بات کشور ناہید کی فن کارانہ شخصیت کے رموز کی نقاب کشائی میں مدد دے سکتی ہے۔

کشور ناہید کی شعری شخصیت بنیادی طور پر نسوانی جوہر سے متشکل ہوتی ہے اور اسی سے تابناک ہے۔ ایک جذباتی شخصیت جس کی رگ رگ میں محبت کرنے اور محبت پانے کا شدید اور والہانہ جذبہ چراغاں کرتا ہے اس کے احساسات میں شبنم کی نرمی، نازکی اور لطافت ہے وہ جمالیاتی طور پر بیدار ہے اور حسیات کی لذت چشیدہ، وہ رومانی مزاج رکھتی ہے اور حسن پرستی اور خواب آفرینی کو حاصل حیات سمجھتی ہے۔ عورت ہونے کے ناطے وہ اپنی شخصیت کے دیگر منفی پہلوؤں یعنی بہن، بیوی اور ماں کی جذباتی وابستگیوں کے سحر جمال اثر ورز سے آشنا ہے، یہاں تک کہ وہ ایک بھرپور عورت کی جذباتی زندگی کے تموج اور تنوع پر محیط

ہو جاتی ہے۔

دیکھ کر جس شخص کو ہنسنا بہت
سر اُسی کے سامنے ڈھلکنا بہت

صحبتیں خوب ہیں خوش وقتیٔ غم کی خاطر
کوئی ایسا ہو جسے جان و جگر سے چاہوں

گھر کے دھندے کہ نمٹتے ہی نہیں ہیں ناہید
میں نکلنا بھی اگر شام کو گھر سے چاہوں

کچھ یوں ہی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

ہے سرِ شام مہتاب اداس
کوئی لڑکی کہیں اکیلی ہے

تمہیں تو یاد ہے سولہ برس کی وہ ناہید
تراکتیں بھی عجب تھیں، بدن چھریرا تھا

پہلے بوسے کی یورش سے اب تک آنکھیں بوجھل ہیں
جب بھی دیکھیں اس کی جانب منظر شب امکانی ہوں

لیکن وہ اسی پر قانع ہو کر نہیں رہ جاتی اس کی بیدار مغزی اور دانشوری اُسے فکری سطح پر زندگی اور معاشرے کے پیچیدہ اور آشوب خیز مسایل وحالات سے متصادم کراتی ہے اور وہ ایک ایسی ذہنی بلندی سے معاصر حالات کا احتساب کرتی ہے کہ جنس کی تفریق معدوم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے اور ان کی ذہنی آگہی نقطۂ عروج کو چھوتی ہے اس طرح وہ اپنے بعض خود آگاہ معاصرین کی طرح اپنے عہد کے آشوب کی زد میں آتی ہیں، وہ موجودہ عہد میں انسان کے ذہنی ارتقا کو مشینی اور سائنسی پیش رفت کے نتیجے میں لاانسانیت پر منتج ہوتا دیکھ کر اور روئے زمین کو خود اسی کے باسیوں کے ہاتھوں جہنم میں بدلتا ہوا دیکھ کر گہرے داخلی دکھ (ANGUISH) سے آشنا ہو جاتی ہے اتنا ہی نہیں ان کی ذہنی اور فکری تگ و تاز مابعد الطبیعاتی سطح پر آفرینش اور زوال کی ناقابل فہم قوتوں کے عمل اور بھرے بے کراں کائناتی پھیلاؤ میں بنی آدم کی ظہور پزیری کے بے نتیجہ اور بے مایہ واقعے کی عدم معنویت کے کرب سے گزرتی ہیں۔

ظاہر ہے کہ وہ صرف جذباتی، حسیاتی اور جمالیاتی اعتبار ہی سے زندہ اور توانا نہیں بلکہ فکری اور ذہنی طور پر بھی خود آگاہ اور متحرک ہیں۔

ان کی خوش بختی ہے کہ شخصیت کا یہ پھیلاؤ، تحرک اور ترفع شعری فضا میں قابل شناخت ہو جاتا ہے اور متنوع اور متضاد کیفیات و تجربات نور و سایہ میں ڈھل کر سلسلہ در سلسلہ کائنات گیر ہو جاتے ہیں، ایک کلی، قایم بالذات اور نادرہ کار شخصیت کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے جو اپنے رویوں، ذوق، پسندیدگی، ترجیحات اور لہجے کی گوناگونی سے معجزہ کار ہو جاتی ہے۔

کشور ناہید کی دانشوری تخلیقی انداز رکھتی ہے وہ اپنے عصر کے ٹھوس حقایق سے

برزدازما ہیں اور نئی حسیت کے عذاب کو سمجھ رہی ہیں، وہ جدید انسان کے ذہنی بحران، برگشتگی اور پسپائی کو شخصی طور پر محسوس کرتی ہیں اور انسانی روابط کی تقدیس کی پامالی کے نتیجے میں متردد ہونے کے رویے کا اظہار کر کے اپنے معاصرین کے قریب آتی ہیں اور بدلتے حالات میں اپنی شعری معنویت کو قائم کرتی ہیں۔ لیکن معاصر آشوب آگہی کے نقطۂ عروج تک آتے آتے کشور ناہید اپنے ذہنی سفر میں اور بھی کئی مقامات سے گذر چکی ہیں، چونکہ ان کا سفر ایک ایسے مسافر کا ہے جو دل درد مند اور دیدۂ شوق کا مالک ہے اور ہر مقام کو مقام گزراں سمجھ کر آگے بڑھتا ہے، نئی منزلوں کی طلب لے کر لیکن وہ جذباتی رشتوں کی معنویت کو عزیز رکھتا ہے اس لیے اس کا نقطۂ آغاز سے ہی رہ و منزل کا سفر لاتعلقانہ طے نہیں ہوتا وہ اس سے آشنائی حاصل کرتا ہے اور جب وہ آگے بڑھتا ہے تو رہ و منزل پیچھے رہ جاتی ہے لیکن اس کی یادیں لاشعور میں جاگزین ہو جاتی ہیں اور وقت پر آگے کے رستوں میں چراغاں کرتی ہیں، اس کا مطلب یہ ہے کہ کشور ناہید کے یہاں آشوب آگہی ایک خود کفیل ذہنی عمل نہیں۔ جیسا کہ فاروقی، عمیق حنفی یا باقر مہدی کے یہاں ہے بلکہ یہ بعض ذہنی یا جذباتی عوامل سے مربوط بھی ہے اور متصادم بھی چنانچہ بعض صورتوں میں یہ ناسٹلجیا، یاد پرستی۔ جذباتی آرزو مندی اور جنسی آگہی کے رویوں سے منسلک ہے اور اکثر و بیشتر ایک عجیب متناقض صورت حال کو جنم دیتا ہے۔ بسا اوقات معاصر شعور کی دہشت ناکی رومانی تصورات کی بے معنویت کو ظاہر کرتی ہے لیکن ان کو فنا نہیں کرتی، نتیجے میں رومانیت اور لارومانیت کے متناقض رویے ایک دوسرے کے متوازی کام کرتے ہیں اور گاہے بہ گاہے ایک دوسرے کو کاٹتے بھی ہیں، اور شعری صورت حال کی پیچیدگی میں اضافہ ہوتا ہے۔

کشور ناہید کے یہاں صرف رومانیت اور نئی حسیت کے ٹکراؤ ہی کے نتیجے میں ایک متناقض صورت حال پیدا نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو جدید شعرا کے ذہنی رویے کے حوالے سے یہ

استعجاب انگیز نہ ہوتا اس لیے کہ کئی شعرا مثلاً منیر نیازی، ناصر کاظمی، وزیر آغا اور یانی کے یہاں بھی اس نوع کا متناقض رویہ موجود ہے۔ کشور ناہید کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ زندگی کے بارے میں مستقلاً ایک متناقض رویہ رکھتی ہیں اور اپنے معاصرین میں انفرادیت حاصل کرتی ہیں، یہ متناقض رویہ ایک طرح سے ان کی شناخت کی ضمانت بن جاتا ہے متناقض رویہ کیا ہے؟۔ ذہنی تناقض (AMBIVALENCE) اس ذہنی حالت کا نام ہے جو بیک وقت متضاد خیالات اور متخالف رویوں کو جنم دیتی ہے مثلاً محبت اور نفرت، نفسیات کی رو سے ایسے متضاد جذبات والدین کی جانب سے ہو سکتے ہیں جو بیک وقت اولاد کے تئیں محبت اور احتساب کا مظاہرہ کرتے ہیں اور ایسا ہی متضاد ذہنی رویہ زندگی کے دیگر حالات اشخاص اور واقعات کے بارے میں واقع ہوتا ہے۔

کشور ناہید کا متناقض رویہ نہ صرف دھرتی کی خاصیت سے مطابقت رکھتا ہے اور اپنے فطری پن اور برجستگی کو برقرار رکھتا ہے بلکہ انسانی تناظر میں زندگی کے وجودی امکانات کے گہرے ادراک کو بھی آشکار کرتا ہے، دھرتی اور فطرت نور و ظلمت بہار و خزاں، گل و خار، شادابی، بنجرپن اور عروج و زوال کے ازلی قوانین کی پابند ہے اور صبح ازل سے اسی خاصیت کی مظہر رہی ہے۔ انسان کا وضع کردہ کوئی فلسفیانہ یا سائنسی اصول یا طریقہ اس پر اثر انداز نہیں ہوا ہے۔ اور یہ انسان کی ذہنی، فکری اور سائنسی ترقیات کے باوجود اپنے اصول پر کاربند ہے۔ کشور ناہید کے وجود کا سرچشمہ نیستان جیسا کہ مذکور ہوا دھرتی ہے وہ تمام ذہنی، اخلاقی، معاشرتی اور قانونی قدغن احتساب یا تنظیم سے لاتعلق ہو کر زمین کی اصل سے اپنی رشتگی کو قایم رکھتی ہیں اور تہذیب انسانی کی عاید کردہ حد بندیوں کی شکست کر کے انسان کے متناقض جذبوں اور رویوں کی پاسداری کرتی ہیں۔

ذاتی سطح پر بھی وہ ذہنی اور فکری قوتوں کی مناسبت کے نتیجے میں وجودی اندازِ فکر ہی کو مقدم سمجھتی ہیں۔ وجودی اندازِ فکر کے مطابق فرد، اجتماعی تہذیب، اخلاقی اور ذہنی تصورات، عقاید اور اداروں کا سامنا کرتے سے پہلے اپنے وجود سے متصادم ہوتا ہے اور وجود کے امکانات کوتاہیوں اور بیچارگیوں کا احساس کرتا ہے۔ جدید دور میں عدلیہ، تہذیب، مذہب اور معاشرت کے ادارے فرد کے جبلی اور حسی وجود پر غالب آگئے ہیں اور اس کا ذاتی تشخص کالعدم ہوگیا ہے۔ نتیجے میں وہ اپنی ذات میں سمٹ کر رہ گیا ہے اور عصری صورت حال کی آگہی کے درد و کرب سے دوچار ہے۔ کشور ناہید انسانی وجود کی اس برگشتگی ALIENATION کا شعور رکھتی ہیں۔

کشور ناہید کے برگشتگی کے رویے کو ان کے طبقۂ نسواں سے منسلک ہونے کی بنا پر مردوں کے سماج میں عورت کی محکومانہ حیثیت کے شعور سے زیادہ ہی تقویت ملتی ہے۔ انہیں محسوس ہوتا ہے کہ عورت مرد کے مساوی دل و دماغ کی مالک ہونے کے باوصف جسمانی طور پر سماجی اور جنسی جبریت کی شکار رہی ہیں یہ احساس ان کے دل میں آگ لگا دیتا ہے اور ردعمل کے طور پر وہ عورت کی آزادی کی داعی بن جاتی ہیں۔ محمد علی صدیقی نے کشور ناہید "غیر ذاتی ذاتیت کی شاعرہ" میں کشور ناہید کی شاعری کو احتجاج کی شاعری قرار دیا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ بعض اشعار میں وہ شدید شخصی ردعمل کا اظہار کرتی ہیں لیکن جلد ہی یہ حقیقت ان پر مترشح ہوتی ہے کہ انسان جنس کے افتراق سے قطع نظر ایک کائناتی جبریت کے تحت اپنے وجود کی بیچارگی اور مظلومیت سے متصادم ہے۔ چنانچہ وہ زندگی کی بوالعجبیوں تضادوں اور نیرنگ سامانیوں جو انسان کی طبعی اصلیت ہے، سے ذاتی طور پر آشنا ہیں۔ وہ انسان کو اس کی اصل کے طور پر قبول کرتی ہیں اور فلسفہ طرازی یا اخلاقی اصلاح کاری سے اسکی اصل کو تبدیل کرنے کی سعی ناکام سے اسے مسخ کرنے کی روادار نہیں۔ یہ دراصل انسان کے باطن شناسی

کا عمل ہے جو عاید کردہ فلسفیانہ تصورات سے نہیں بلکہ فہم و ذکاوت اور انسانی زندگی کو عملی طور پر برتنے بھگتنے اور پرکھنے سے مربوط ہے۔

کشور ناہید غیر معمولی ذہانت کی مالک ہیں، لیکن وہ فلسفی نہیں ان کے نزدیک جس طرح زمین کی اصل اور اس کی فطری اظہاریت انسانی ذہن کے نظریاتی اختراعات کی متحمل نہیں ہوسکتی اسی طرح زندگی اور وجود کا بحر ذخار عظیم اداروں اور فلسفوں کی تنگنائے میں قید نہیں ہوسکتا وہ جانتی ہیں کہ سارے خود ساختہ فلسفے وجود سے ٹکرا کر پاش پاش ہوجاتے ہیں۔

کشور ناہید زندگی اور فطرت کے تناقضات کی پیکر تراشی کرکے زندگی اور کائنات کی بصیرت عام کرتی ہیں ان کی تخلیقات سے ہم پر حیات اور مرگ کی اصلیت منکشف ہوتی ہے وہ انسانی تناقضات کا محض ذکر ہی نہیں کرتیں بلکہ اپنے وجود میں ان کی آویزش کے ڈوبتے ابھرتے منظر ناموں کی ساتی تشکیل بھی کرتی ہیں، اور پھر جو بات خصوصی اہمیت رکھتی ہے وہ یہ کہ ان کا اور ان کے نتیجے میں پیدا ہوتے والی المناک انسانی صورت حال کا ادراک بھی رکھتی ہیں، اس طرح سے وہ ہمیں اپنی بصیرت اور آگہی میں شریک کرلیتی ہیں، چنانچہ ان کی غزلوں میں تواتر کے ساتھ بیک وقت طلب / بے طلبی رشتوں کی معنویت / عدم معنویت، شوریدگی / بے حسی، جنس / ارتفاعی جذبہ بغاوت / پسپائی، محبوب کی یکتائی / کثرت، قرب / دوری آرزو / رد آرزو، نفرت / ہزیمت، ہنگامہ / سکوت، زیست / مرگ، ارضیت / ماورائیت، عافیت کوشی / آزار پسندی جیسے متناقض جذبات و کیفیات کی پیکر تراشی ملتی ہے۔ چند مثالیں یہ ہیں۔

لرزو نہ پانیوں میں پڑے عکس کی طرح
پیچھے ہٹو نہ سطوت آزار دیکھ کر

شمع کشتہ کی طرح جی لیجیے
دم گھٹے بھی تو گلہ کیا کرنا

ہزار خواب کے پیوند گفتگو کے طلسم
غموں کے زہر کو امرت بنا کے رہ نہ سکے

آنکھوں میں ہے سوادِ تمنا کی داستان
ریگِ رواں ہے موجۂ تنویر کی طرح

ہر ایک لمحہ یہی بے کلی سی ہے دل میں
کہ ان کو یاد کریں ان کو بھول جائیں بھی

تشنگی، جانکنی، بر ہمی کچھ نہیں
یعنی یہ کہ سمندر ہے ٹھہرا ہوا

جسم پتھر ہے، ہر اک چوٹ کو سہہ جائے گا
دل سمندر ہے ہر اک موڑ پہ شوریدہ رہے

چلو کہ سلسلۂ روز و شب مٹا ڈالیں
اداسیوں کا سبب چرخ نیلگوں تو رہے

پلٹ کے آئے تو دیوار و در نے حیرت کی
ہمارے ہاتھ میں تحریر تھی ہزیمت کی

محرومیوں کو درپئے آزار رہنے دو
کچھ اور راہ زیست کو دشوار ہونے دو

فاختہ بن کے اڑنے کو جی چاہتا ہے
پر آجائیں تو گھر میں چھپ جاتی ہیں

یہ بات قابل ذکر ہے کہ کشور ناہید اپنے جذبات، محسوسات اور تجربات کو شعری استناد عطا کرنے کے لیے ایک منفرد لسانی نظام وضع کرتی ہیں (جس کا تجزیاتی مطالعہ آگے آئیگا) اس سلسلہ میں وہ ایک بہت ہی کارگر اور فطری وسیلے کو کام میں لے آتی ہیں اور وہ ہے ان کا لہجہ یعنی انکی کثیر الجہت، خود آگاہ اور جہاں شناس شعری شخصیت کا اسلوب گفتار جو سحر کار اور نو بہ نو ہے اور "کالبد صورت دیوار" میں جان ڈال سکتا ہے چونکہ یہ شخصیت پُراسرار، پیچیدہ اور تہہ دار ہے۔ اس لیے اس کا لہجہ بھی یک سطحی ہونے کے بجائے بوقلمونی کے انداز رکھتا ہے، اور موقع محل کے مطابق اپنے رنگ و آہنگ میں تبدیلی کرتا ہے اور بقول میر "موج صد رنگ" بن جاتا ہے، یہ لہجہ ہم آہنگی کا انداز بھی رکھتا ہے، جو سرگوشی کا رمز آشنا ہو جاتا ہے۔ اور راز و نیاز کی جذباتی فضا تخلیق کرتا ہے، یہ احتجاج اور بغاوت کی شعلہ نوائی میں بھی ڈھل جاتا ہے اور شخصی رد عمل کی سچائی کا مظہر بن جاتا ہے، یہ خون آرزو میں بھی نہا جاتا ہے اور ایک "چشم خوں بستہ" کی صورت میں دلدوز چیخ بن جاتا ہے، یہ دفور درد کا مظہر بھی ہے اور آداب ضبط کا خوگر بھی، اس کی خود ضبطی، طنزیہ اسلوب بھی اختیار کرتی ہے اور خندۂ استہزا بن جاتی ہے۔ یہ اپنی نرمی، نازکی، حیا، شگفتگی اور جاں نثاری میں نسائی طرز سخن کا غماز ہے اور حق و باطل، خیر و شر اور محبت و نفرت کی گتھیوں کو سلجھانے والا مفکرانہ طرز تخاطب کی نشاندہی

بھی کرتا ہے۔

کب تلک بیٹھو گے دیواروں کے ساتھ
فکرِ دل میں اک نئی وحشت بھرو

آنکھ رکھو رتجگوں سے آشنا
گود میں خوں چائی خلوت بھرو

کچھ بول گفتگو کا سلیقہ نہ بھول جائے
شیشے کے گھر میں تجھ کو بھی رہنا نہ بھول جائے

کچھ یوں ہی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

جس کی تصویر ہے آنکھوں میں حیا کی مانند
پاس آتا ہے میرے موجِ صبا کے مانند

دل کی دھڑکن بھی اب نہیں میری
آپ کیوں اتنے پاس رہتے ھیں

دھڑکا تھا اس گھر کا پہلا دروازہ   دریا اپنا رستہ پوچھنے آیا تھا

سراغ دیتا ہے لہجۂ شکستہ پائی کا
فراخیِ لبِ احساس ہے زیاں کے عوض

ہے سرِ شام مہتاب اداس کوئی لڑکی کہیں اکیلی ہے

اشکوں کو مزے سے پی لو جی غم اور خوشی سے کھاڈ جی
گرشیشۂ عشق ہے کچھ اور رنگیں گے گھاڈ جی

لہجے کا یہ تنوع اور تہہ داری اس بات کا ثبوت ہے کہ کشور ناہید کا ذہن غیر معمولی کشادگی اور پیچیدگی کا حامل ہے وہ زندگی اور اس کے مظاہر و واقعات کو ایک وسیع ذہنی تناظر میں دیکھتی ہیں نتیجتاً ان کا داخلی وجود متنوع اور تہہ در تہہ تجربات کی آماجگاہ بن گیا ہے۔ چنانچہ تخلیقی حدت کے زیر اثر ان کے شعور اور لاشعور کے درمیان کی حد فاصل پگھل جاتی ہے اور انسانی تجربات تخیلی وقوعات میں ڈھل کر اپنی وقعت اور رفعت اوانی کا احساس دلاتے ہیں۔

بنیادی طور پر کشور ناہید ایک گہرے جمالیاتی شعور کی مالک ہیں ان کے جمالیاتی شعور میں رچاؤ اور بالیدگی ہے۔ ان کے جمالیاتی شعور کے رچاؤ میں ان کے توارث ابتدائی زندگی، تعلیم و تربیت اور سماجی اور تہذیبی اقدار کے علاوہ فطرت سے قریبی وابستگی کا خاصا دخل رہا ہے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کی جمالیاتی حس ہی نے انہیں فطرت کے بدلتے رنگوں، موسموں، پھولوں، پرندوں، درختوں اور نغموں سے وابستہ کیا ہے چنانچہ مظاہر فطرت مثلاً گل، صبا، شاخ، کونپل، ابر، سورج، کرن، سرسوں، چاندنی، خوشبو، رنگ، بہار، شبنم، صبح صباحت، شفق، وادی، پروائی، اجالے، گلرنگ، سمندر، دریا، ماہتاب، موج، چھاؤں وغیرہ سے ان کے جمالیاتی احساس کی شادابی اور رنگینی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کہتی ہیں :-

یاد آئی تو اجڑی ہوئی راہ میں پھول مہکا چاندنی مل گئی

مظاہر فطرت ان کے وجود میں جمالیاتی سرچشموں کو متحرک کر کے حسیاتی پیکر تراشی کے لیے مواد فراہم کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ فطرت ان کے جمالیاتی وجود کے لیے ایک لازوال سرچشمہ فیضان کا حکم رکھتی ہے۔ بعینہ حسن انسانی بھی حسن محبوب کی صورت میں اپنی اداؤں، دل کشیوں اور رعنائیوں کے ساتھ ان کے وجود کو برومند کرتا ہے۔

کشور ناہید کے یہاں انسانی رشتے بھی اپنی جذباتی کیفیات کی حسن کارانہ لذت انگیزی سے جمالیات کا درجہ حاصل کرتے ہیں، وہ باریک سے باریک کیفیت کو محسوس کرتی ہیں۔ چنانچہ مرد اور عورت کے مابین محبت کا رشتہ جس سے جنسی جبلت کو علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ اپنی بوقلمونی سے ان کی حسیات میں چراغاں کرتا ہے۔ سماجی رشتوں کے تناظر میں انہیں انسان مرکز نگاہ رہتا ہے اور انسانی رشتے کا فطری پن، سادگی اور لطافت ان کے لیے جمالیاتی قدر بن جاتی ہے۔

یہ کیا بہتے دریا آنکھیں جلتے صحرا پاؤں
پھر کیا بجھ گئے اب کے دلوں میں بھی بہتا ہمارے

گھر کے اندر کاٹتی ہے تیرگی
گھر کے باہر رہ کے بھی ڈرتا بہت

وہ بھیڑ ہے کہ شہر میں چلنا محال ہے
انگلی پکڑنا باپ کی بچہ نہ بھول جائے

ہنستے چہروں کو بھی ڈس جاتی ہے الجھن کیسے
دیکھ لو ہو گئے ویراں بھرے آنگن کیسے

کشور ناہید مرد اور عورت کے درمیان جنسی رشتے کو بھی ارتفاعی سطح پر جمالیات کا درجہ عطا کرتی ہیں اس کا یہ مطلب نہیں کہ جنس ان کے لیے شجرِ ممنوعہ ہے وہ اس کے جبلی تقاضوں کی محرم ہیں اس کی لطافت اور معنویت کا احساس رکھتی ہیں اور اس کی خوشبو سے جسم و جاں کی شادابی اور لذت کا سامان کرتی ہیں۔ جنسی آگہی کا اظہار فہمیدہ ریاض، ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن انہیں اس کے جمالیاتی ترفع سے زیادہ اس کی جبلی اصل عزیز ہے۔ کشور ناہید جنس کو جبلی سطح سے اٹھا کر اسے زندگی کا حسن بنا دیتی ہیں ؎

محسوس کر چھلکتے ہوئے شوق کی جلن
یخ چاندنی میں جسم کو جلتا ہوا بھی دیکھ

خوشبوئے وصل، توجہ کا وہ عالم، وہ خلوص
ڈوبتے چاند کی آغوش میں کیا کچھ نہ رہا

پھول سا جسم دہکنے لگا شعلوں کی طرح
دل تیری یاد کو بھی وصل کا ساماں سمجھا

مثالِ گل ترے پیکر سے رنگ جھڑتے تھے
مہکتی شام نشانی تھی تیری قربت کی

کشور ناہید جمالیاتی حس کی تسکین کے لیے بے چین رہتی ہیں۔ ان کے سامنے یہ اپنے بکھرتے وجود کو مجتمع کرنے کا وسیلہ بھی ہے۔ چنانچہ وہ ماضی کی حسین یادوں کی جانب بار بار رجوع

کرتی ہیں، یادیں ان کا سرمایہ حیات ہیں، وہ انہیں حرزِ جاں بناتی ہیں، وہ ان سے جمالیاتی تسکین تو حاصل کرتی ہیں لیکن حال کی دہشت ناکیوں کا سدِباب نہیں کر پاتیں۔ ماضی کے خوشبودار روشن اور رنگین لمحوں کی بازیافت سے ان کی شعری کائنات رنگ و نور سے نہا تو جاتی ہے اور قاری جمالیاتی طور پر بہرہ مند بھی ہو جاتا ہے لیکن زمانے کی شر انگیز قوتوں کی یلغار کے سامنے ان کا دفاعی کردار کمزور پڑ جاتا ہے اور جمالیاتی اقدار بھی معرضِ خطر میں پڑ جاتی ہیں۔

کشور ناہید کی شخصیت کا ایک اہم پہلو اس کی نفسیاتی پیچیدگی ہے، جدید دور میں طلب زر اور حصول اقتدار کی اندھی دوڑ میں اخلاقی قدروں کی پامالی، اور پھر مشینی تہذیب کی ہوشربا پیش رفت کے باوجود انسان کی بہیمانہ جبلتوں کی بالادستی، مادی وسائل کی فراوانی کے باوجود ذہنی سکون کے فقدان نے انسان کو نفسیاتی طور پر غیر معمولی انتشار اور الجھن سے دوچار کیا ہے۔ کشور ناہید اپنے عہد میں سانس لیتی ہیں، اور اپنے عہد کا شعور رکھتی ہیں اس لیے اس کی پیدا کردہ نفسیاتی الجھنوں میں برابر کی شریک ہیں۔ یہ الجھن ان کے یہاں شخصی ردِ عمل کے تحت مختلف شکلیں اختیار کرتی رہی ہے اور ان کے جدید ذہن کی توثیق کرتی ہیں مثلاً ان کے یہاں یہ نرگسیت یعنی خود پرستی اور خود بینی کی صورت اختیار کرتی ہیں۔ اسی لیے ان کی غزلوں میں آئینہ کا علامتی پیکر تواتر سے ملتا ہے چنانچہ ذیل کے اشعار میں آئینہ آگہی کی موت، پہچان، جمالیات، بے زبانی، تاب، بنجر پن، اور شعور کی علامت بن جاتا ہے:

آنکھوں کے آئینوں کا تو پانی اتر گیا
اب جسم چوب خشک ہے یہ سانحہ بھی دیکھ

پہچان اپنی ہو تو ملے منزل مراد
ناہید گاہے گاہے سہی آئینہ بھی دیکھ

دیکھا اسے تو اپنی گلی بھی بھلی لگی
بے رنگ آئینوں کا سماں ارغواں لگا

خواہش سکوں کی شوقِ جراحت مسل گئی
ہر شخص آئینے کی طرح بے زباں لگا

مجال آئینہ تابِ حریف پہچانے
ہو ہم کلامی خود ایسے جیسے تو بھی ہو

جڑ سے اکھڑ گئے تو بدلتی رتوں سے کیا
یہ اب آئینوں میں سراپا کہاں سے آئے

موسم برگ خزاں آئینہ دکھلاتا ہے
راکھ ہو جاتا ہے ہر جسم کا ایندھن کیسے

پھر ان کے یہاں خواہش کا بار بار اظہار ملتا ہے جو ناتمام رہتی ہے اور نفسیاتی محرومی کا پیش خیمہ بن جاتی ہے:

آنکھوں میں سوتی خواہشیں جاگیں تو جسم بھی
ساکت سمندروں پہ کھلا بادباں لگا

ہر طلب تازہ جراحت تھی مگر
خارِ غم دل سے نکالے کب تھے

خواہشِ دید فروزاں رکھو
صبح تک شمع جلانی سیکھو

اندمالِ غم بھی ہے ناہید طرحِ تازہ غم
تشنگی جتنی بڑھے، شعلہ بھڑکتا جائیگا

تمہارے لب تھے کٹورے ہمارے ہونٹ پیاس
وصال تھا کہ تھی تصویر تشنگی آخر

یہ نفسیاتی محرومی آزار پسندی کے رجحان کو ہوا دیتی ہے۔

گریہ، مایوسی، غم ترکِ دفا کچھ نہ رہا
زندگی رہ گئی جینے کا مزا کچھ نہ رہا

محرومیوں کو درپے آزار ہونے دو
کچھ اور راہ زیست کو دشوار ہونے دو

کشور ناہید کے یہاں جیسا کہ ذکر ہوا اپنے عصر کی آگہی، ذات شناسی اور بے کراں کائنات
میں انسان کی بے بضاعتی اور نارسائی ان کے وجودی رویے پر منتج ہوتی ہے گو ایسے لمحے انکے

یہاں کم ہی آتے ہیں لیکن ان نادر لمحوں میں ان کی زندگی کی بصیرت آئینہ ہو جاتی ہے۔

مکیں سے خالی مکانوں پر سخت پہرا تھا
ہوا بھی کانپ گئی اس قدر اندھیرا تھا

شیشے کی فصیل میں مقید
امکاں سے سوا عذاب سوچوں

دیکھا تو زمین کھسک رہی ہے   بیٹھے تھے بنا کے گھر زمیں پر
حاصل عہد تمنا نہ ملا
رات کے بعد اجالا نہ ملا

شہر کے سارے دروازے کیوں بند ہیں
خون موج صبا دے رہا ہے صدا

ٹھہرے تو ہر سفر، سفر رائیگاں لگا
ہر اختیار حاصل وہم و گماں لگا

محولہ بالا اشعار میں ان کے وجود میں پلنے والی خواہشات اور عزائم کے باوجود ان کی برگشتگی، تنہائی اور محرومی جو تہذیبی اور ماورائی سطحوں پر قاہر اور جابر قوتوں کی بالادستی کے نتیجے میں شخصیت کو بقول سارتر بے مصرف جذبہ بناتی ہے کا اظہار ملتا ہے۔

کشور ناہید کی شعری کائنات قائم بالذات ہے یہ خود مختارانہ حیثیت رکھتی ہے اور

اس کے عوامل و مظاہر تخلیقیت کی حیرت انگیز فضا کو استوار کرتے ہیں۔ ان کی تخلیقیت کی کارآگہی کا راز بنیادی طور پر ان کے گہرے لسانی شعور میں مضمر ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ ہر دور میں جب بھی کوئی غیر معمولی شاعر پیدا ہوتا ہے تو نئی شعری حسیت کی لسانی تجسیم کے لیے زبان کے روایتی اور مروجہ معائیر اور آداب کو تبدیل کر کے یا ان کو رد کر کے زبان کی ایک نئی تخلیقی ترتیب ناگزیر ہو جاتی ہے۔ دراصل شعری تجربے کی نوعیت اور خاصیت ہی یہ ہے کہ یہ داخلی سطح پر تحلیل و انجذاب کے مراحل سے گزرتے ہوئے۔ زبان کے نثری اسلوب یا مروجہ برتاؤ کو یکسر نظر انداز کر کے اس کے ایک نئے تخلیقی اور ہئیتی برتاؤ کے لیے اس کی تقدیر بدل دیتا ہے اس طرح سے ایک نیا لسانی نظام وجود میں آتا ہے یہ لسانی نظام داخلی تجربے کی لسانی شناخت ہے یہ زبان کے ترسیلی کردار کی نفی کر کے تفہیم و تحسین کے نئے معیار قایم کرتی ہے جن تک اس عہد کے روایتی قارئین آسانی سے رسائی حاصل نہیں کر سکتے لامحالہ انہیں زبان کے تخلیقی استعمال کے لیے اس کے اندر چھپے ہوئے اصولوں سے واقفیت پیدا کرنا ضروری ہو جاتا ہے اس طرح سے دیر سے ہی سہی ہر دور کے نئے شاعر کے لسانی برتاؤ سے آگاہی پیدا ہوتی ہے اور شعریات، لسانیات اور جمالیات کے نئے افق منور ہو جاتے ہیں۔ غالبؔ نے جو نیا لسانی معیار تخلیق کیا وہ ان کے معاصرین کے لیے پریشانی کا باعث بن گیا۔ غالبؔ کو اپنے معاصرین کے ہاتھوں نامنظوری کے رویے کا سامنا کر کے "شہرت شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن" کہنا پڑا چنانچہ آج ان کے لسانی طریق کار کی نئی نئی تاویلات ہو رہی ہیں، موجودہ صدی میں غالبؔ شناسی میں نقادوں کی دلچسپی بڑھ رہی ہے اور ان کا کہنا درست ثابت ہوا۔ ہر دور کے نمایندہ شعرا اپنے تجربات کے حوالے سے شعری زبان کی نئی ساخت قایم کرتے ہیں، وہ اسے فرسودگی سے پاک کر کے لفظ سازی استعارہ کاری اور پیکر تراشی سے ایک نمو پذیر ہیئت میں ڈھالتے ہیں۔ شیکسپیئر، بلیک، کولرج، غالبؔ، ایلیٹ، ڈلن تھامس اور میراجی نے ایسا ہی کیا۔

کشور ناہید بھی ایسا ہی کر رہی ہیں۔ ان کا لسانی طریقہ کار اپنے معاصرین

سے الگ اور منفرد ہے۔ آیئے ہم یہ دیکھیں کہ ان کے لسانی برتاؤ میں کیا کیا امتیازی خصوصیات موجود ہیں، جن کی بنا پر ان کا تخلیقی جہاں قائم ہے۔

کشور ناہید نے لفظ کے نئے مرکبات کے توسط سے حسیاتی پیکر تراشی کے نادر نمونے پیش کیے ہیں۔ وہ دو لفظوں کو اضافت سے جوڑ کر ایسے مرکبات پیش کرتی ہیں جو نہ صرف شعر کے سیاق میں تخیلی فضا آفرینی میں کلیدی رول ادا کرتے ہیں بلکہ شاعرہ کی زبان کے معجزاتی امکانات کو بروئے کار لانے کی مخفی قوت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہ شاعری ہے جو اپنے وسیلۂ اظہار یعنی زبان کے امکانی مضمرات کو استعاراتی عمل سے آشکار کرتا ہے۔ اس طرح سے زبان کی زیر زمین وسعتیں بالائے سطح آجاتی ہیں، مثلاً خیمہ غم، آب حیات۔ اسی طرح ایک لفظ کے ساختیے، مثلاً گل سے گل رو زن گل، گل تر، گل شبو، پیرہن گل، گل زر، موسم گل۔

کشور ناہید کا اختراعی ذہن، زبان کی نئی تشکیلات سے فکر و احساس کے نئے جہانوں کو تسخیر کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ شعری زبان کی روایت سے قطعی انقطاع نہیں کرتیں بلکہ اس سے اپنے ذہنی رشتے کو برقرار رکھتی ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا ذہن روایتی ذخیرۂ الفاظ سے کس حد تک مربوط و منسلک ہے چنانچہ نقش قدم، موج بلا، غم آشنا، دست صبا، رنگ وفا، دار و رسن، لب کشا، شمع کشتہ، زاد سفر، باد کرم، خون دل، ریگ رواں، عناں گیر — جیسے مرکبات ان کے یہاں کثرت سے موجود ہیں لیکن وہ ان پر قانع نہیں رہتیں بلکہ اپنی جودت طبع اور زبان شناسی سے بہت سے نئے مرکبات اختراع کرتی ہیں، بعض جگہوں پر ترکیب سازی کے عمل میں فارسیت کا اثر واضح طور پر جھلکتا ہے جو میر و غالب کی یاد دلاتا ہے۔ چنانچہ آشوب جاں، سلاسل اظہار، چشم سنگ آلود، نژاد شبنم و گل، آہو سرشت، حصار نامرادی، حرف بصیرت، سراب فہم میں فارسیت کا بوجھل پن حاوی ہے تاہم وہ میر و غالب کے سہل ممتنع کے انداز کو بھی بخوبی برتتی ہیں۔ لیکن سہل ممتنع کا جو انداز

ان کے یہاں ملتا ہے وہ کلی طور پر تجربے کی تہہ داری سے عدم مطابقت کا احساس نہیں دلاتا۔ تاہم ان کے سادہ اسلوب میں روانی اور دلکشی نمایاں طور پر موجود رہتی ہے ان کی سادگی ادا میر سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ میر کے سادہ اسلوب میں خود رد پودوں کے فطری حسن کا انداز نمایاں ہے جبکہ کشور ناہید کے یہاں پتھر کو تراشیدگی اور صیقل سے 'SOFT' ترشا ہوا اور چمکدار بناتے کا عمل ہے۔

کشور ناہید کی شاعری میں لسانی تراشیدگی کا عمل صرف سادہ اسلوب ہی میں مترشح نہیں ہے بلکہ ان کے فاریت آمیز پیرایۂ بیان میں بھی موجود ہے۔ یہ ضرور ہے کہ کئی مقامات پر ان کی تراشیدگی کا عمل سنگ کو گہر میں تبدیل نہیں کرتا بلکہ وہ سنگ ہی رہتا ہے اور اس کے کھردرے پن اور منجمد ہونے کا احساس ہوتا ہے اس نوع کے اشعار کی ان کے یہاں کمی نہیں ہے ایسے اشعار میں ان کی ریاضت کا احساس ہوتا ہے جو بے ثمری پر منتج ہوتی ہے شعری عمل کا یہ بے نتیجہ عمل اسلوب کی آرائش پر ختم ہوتا ہے اور تجربہ دربطن شاعرہ جاتا ہے۔

لیکن جہاں ان کی ریاضت بارور ہوتی ہے وہاں نادر الوجود تخیلی منظر نامے خلق ہوتے ہیں۔

پلٹ کے آئے تو دیوار در تے حیرت کی
ہمارے ہاتھ میں تحریر تھی ہزیمت کی

وہ صدا جو فغاں بن کے اٹھی مگر
خامشی کے گھنے جنگلوں میں گئی

دھوڑ کا تھا اس گھر کا پہلا دروازہ
دریا اپنا رستہ پوچھنے آیا تھا

گریہ کناں تھے شام و سحر اور خستہ شب
یہ زخم میرے ہاتھ میں آئے گذشتہ شب

الفاظ کے استعمال میں کشور ناہید طبعاً اسراف کے خلاف ہیں اسی لیے وہ کبھی کبھی شعر میں فاعل کے نام کا ذکر کیے بغیر ہی اس کے کسی وصف کو بیان کرنے پر اکتفا کرتی ہیں مثلاً شجر کا ذکر کئے بغیر ہی وہ اس کی موجودگی کا احساس دلاتی ہیں۔

جڑ سے اکھڑ گئے تو بدلتے رتوں سے کیا
لے اب آئینوں میں سراپا کہاں سے آئے

کشور ناہید کی شعری لسانیات کی دو خوبیوں کا ذکر کیے بغیر ان کی لسانی معجزہ کاری کا راز سمجھنا ممکن نہیں۔ اول یہ کہ وہ بڑی سی بڑی بات کہنے کے لیے بھی تقلیل الفاظ سے کام لیتی ہیں۔ لفظی کفایت کا یہ رویہ ان کے اسلوب کی انفرادیت کو مزید مستحکم کرتا ہے۔ ان کے شعری الفاظ اشارات قلیل پر دلالت کرتے ہیں۔ یہ اشارات قلیل کشور کی مسیحا نفسی سے زندہ ہو جاتے ہیں اور شعر کے سیاق میں تلازمی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔

دوم ان کے الفاظ جامد اور غیر متحرک نہیں رہتے۔ وہ شعر کے مجموعی آہنگ، شعری کردار کے تغیر آشنا لہجے اور فضا سازی کے بدلتے رنگوں کے مطابق حرکت میں آتے ہیں۔ الفاظ کا یہ تحرک اور تموّج ان کے شعری تجربے کے ان کے زندہ ہو سے پھوٹنے کے عمل کو ظاہر کرتا ہے۔

کشور ناہید کے شعری تجربے کی کثیر الجہتی اور پیچیدگی ان کے استعاراتی اسلوب کی مرہون ہے۔ انہوں نے استعاراتی انداز کو برابر قایم رکھا ہے اور متضاد عناصر کی تطبیق کا کام انجام دیا ہے اور پھر یہ انداز علامتی رنگ اختیار کرتا ہے:

میرے یقیں کی گھٹن اور بھی بڑھے ناہید
ہوا ہو بند تو موج بلا نکلتی ہے

دل کے زندان میں ہے آرام بہت
وسعت دشت تماشا کیا کرنا

کون جانے کہ اڑتی ہوئی دھوپ بھی
کس طرف کون سی منزلوں میں گئی

جب میں نہیں تو شہر میں مجھ سا کوئی تو ہو
دیوار زندگی میں دریچہ کوئی تو ہو

عشق کی گمشدہ منزلوں میں گئی
زندگی لوٹ کر دلدلوں میں گئی

پرندے سارے اڑے جا رہے ہیں کس جانب
تمہیں خبر ہو تو دریا کے پار اتر جانا

ان کا مشاہدہ تیز ہے اور پھر تخیلی سطح پر وہ مشاہدہ و فکر کے امتزاجی عمل کے نتیجے میں اپنے دل و دماغ پر وارد ہونے والے تاثرات کو حسیاتی پیکروں میں منتقل کرتی ہیں اور مختلف حواس مثلاً باصرہ، سامعہ، لامسہ اور شامعہ کی تشفی کا سامان کرتی ہیں۔

کشور ناہید کی غزلوں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں "بالیدت مضمون عالی" کا انداز نمایاں ہے اور یہ ان کے علامتی ذہن کی کار آگہی کا نتیجہ ہے انہوں نے ایک ایسا لسانی نظام وضع کیا ہے جو کسی متعینہ یا قطعی معنی کو کالعدم کر کے معانی کے نادیدہ امکانات کی جانب متوجہ ہونے کی ترغیب دیتا ہے۔ ان کے متعدد اشعار علامت کاری سے ایک حیرت انگیز تخیلی فضا کو ابھاتے ہیں اور قاری حیرت اور مسرت کے جذبے کے تحت اس فضا میں دتورع پزیر ڈرامائی واقعات کا مشاہدہ کرتا ہے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

چشم سنگ آلود کو بھی واقف دید و شنید
جنگلوں سے جھانکتی پانی کی عریانی کرے

اب یہ اشعار ملاحظہ ہوں:۔ مجھے تو شوق جراحت نے مضطرب رکھا
تبا تو اس میں خطا کیا تھی ساری خلقت کی

۱۔ کون جانے کہ اڑتی ہوئی دھوپ بھی
کس طرف کون سی منزلوں میں گئی

۲۔ تمہارے شہر میں ہر اک اداس تھا لیکن
کسی بھی لب پہ مگر حرف مدعا نہ ملا

۳۔ مسیحا نوحے میں شامل ہو گئے ہیں
محل میں لوگ داخل ہو گئے ہیں

شعر ۱ میں شعری کردار کو کسی ایک فرد یا جماعت کے استفسارات کا کوئی جواب بن نہیں پڑتا۔ اور سوالوں کے علاوہ اس سے یہ پوچھا جاتا ہے کہ اڑتی ہوئی دھوپ کہاں گئی ہے۔ وہ جواباً کہتا ہے اور چیزوں کے علاوہ اڑتی ہوئی دھوپ کی گمشدگی کے بارے میں کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا۔ دوسری چیزیں جس کا ادراک اڑتی ہوئی دھوپ کے تلازمات کے طور پر کیا جا سکتا ہے، بھی لاپتہ ہو گئی ہیں۔ ان میں موسم گل کا تلازمہ بھی ہو سکتا ہے اور "پھر کس طرف کون سی منزلوں" کے الفاظ سے انسانوں کی جانب بھی توجہ مبذول ہوتی ہے۔ انسان، اہل سفر، اہل طلب جو نامعلوم منزلوں کی طرف گئے اور پھر شہر میں دھوپ رہ گئی تھی۔ لیکن وہ بھی اڑتی ہوئی دھوپ تھی اور وہ بھی لاپتہ ہو گئی۔ لفظ "بھی" سے ظاہر ہوتا ہے کہ آخر تنہا بغیر دھوپ کے اجاڑ فضا میں درد رفتگاں اور غم گم شدگاں کا سامنا کر رہا ہے۔

شعر ۲ میں شعری کردار ایک اجنبی شہر کی سیاحت کے بعد اس شہر کے کسی فرد، یا افراد یا والی یا معشوق سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ دوران سیاحت اسے شہر کا ہر باسی اداس نظر آیا۔ لیکن اداسی کا سبب جاننے کے لیے جب اس نے ان کے لبوں سے حرف مدعا ادا کرنے کو کہا، تو اسے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ کسی بھی لب پر حرف مدعا نہ تھا۔ ظاہر ہے وہ کسی نامعلوم دباؤ، قہر یا خوف کی بنا پر لب بستہ تھے اور حرف مدعا ہونٹوں پر لانے سے قاصر تھے۔ ظاہر ہے شعر ایک مربوط تخلیقی فضا کو خلق کرتا ہے، جس میں کردار، واقعہ اور تخاطب کے عناصر کے ایک ایسی ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو علامتیت کو راہ دیتی ہے۔ یہ شعر انسان کی ازلی بیچارگی کا مظہر ہے اور تہہ در تہہ معنوی ابعاد کا حامل ہے۔

شعر ۳ میں ایک داستانوی فضا ابھرتی ہے۔ نوحے، محل اور لوگ کے تین تلازمی الفاظ سحر کارانہ انداز میں پوری ڈرامائی صورت حال کی تخلیق کرتے ہیں۔ شعر میں متکلم نوحہ کناں ہے۔ جسمانی طور پر یہ محل کے اندر بھی ہو سکتا ہے اور باہر بھی۔ اگر محل کے اندر ہے تو کوئی بادشاہ ملکہ، شہزادہ یا شہزادی ہے اور باہر ہے تو کوئی فرد ہے۔ اس کا (خواہ وہ کوئی بھی ہو)

محوِ نوحہ ہونا اسی بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اسے کسی سخت صدمے یعنی کسی عزیز کی موت کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ اور اس کے نوحے کا یہ اثر ہوا ہے کہ لوگ محل میں ممانعت کے باوجود داخل ہو گئے ہیں لوگوں کا اس طرح داخل ہونا ان کے باغیانہ رویے کی نشاندہی بھی کرتا ہے، لیکن محل کے اندر داخل ہو کر ان کا متکلم کے نوحے میں شامل ہونا اس بات کا غماز ہے کہ جو افتاد متکلم پر پڑی ہے وہ سب کی تقدیر ہے، کم سے کم الفاظ کی مدد سے اتنی جامع اور پُراسرار ڈرامائی صورت حال کو خلق کرنا کشور ناہید ہی کا اعجاز ہے، شعر انسان کے دردِ مشترک جو کسی حادثہ ناگہانی کا نتیجہ ہو سکتا ہے کی علامتی صورت گری پر دلالت کرتا ہے۔ اس نوع کے اشعار پڑھ کر قاری زندگی، فطرت اور کائنات کے متنوع مسائل اور نیرنگیوں کے بارے میں بہت کچھ سوچنے پر مجبور ہوتا ہے اور نادیدہ حقائق کا ادراک کرتا ہے۔

کشور ناہید کی غزلیں پڑھ کر ہمیں اپنے وجود اور کائنات کی متناقض قوتوں کے تصادم کے نتیجے میں جدید انسان کے پارہ پارہ ہوتے ہوئے وجود سے سامنا ہوتا ہے اور ہمیں اس پر اپنے وجود کا گمان ہوتا ہے۔

شہرِ فسوں

بلراج کومل

عصرِ حاضر میں اختر الایمان کے بعد جس شاعر نے غزل گوئی سے کنارہ کشی کر کے صنفِ نظم ہی کو مستقلاً اپنے تجربات کے اظہار کا وسیلہ بنایا اور اس میں شہرت اور انفرادیت حاصل کی وہ بلراج کومل ہیں۔ بلراج کومل کی نظم نگاری اپنی منفرد لسانی شناخت اور داخلی تجربات کے شخصی برتاؤ کے تعلق سے ایک دلچسپ انکشافی مطالعے کے لئے زمین ہموار کرتی ہے اور بعض صورتوں میں اپنی تہہ داری اسراریت اور ابہام کی بنا پر نقاد کے لئے ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ آزاد اور حالی کی قائم کردہ نظمیہ روایت شاعری کے بجائے کلام منظوم کے ذیل میں آتی ہے۔ یہ اسراریت اور ابہام سے عاری تھی اور مقصدیت اور موضوعیت کی حد درجہ پابند تھی۔ اس لئے معمولی پڑھے لکھے قاری کے لئے بھی تفہیم کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں کرتی تھی۔ اس روایت کو موجودہ صدی میں چکبست، اقبال، جوش، سیماب اور ظفر علی خان نے مزید تقویت اور استحکام عطا کیا، تاہم تقسیم وطن سے قبل ن۔ م۔ راشد اور میراجی کے علاوہ حلقۂ اربابِ ذوق کے بعض شعرائ مثلاً مجید امجد اور پھر اختر الایمان نے نظم کو وضاحت، نثریت اور مقصدیت سے بہت حد تک پاک و صاف کر کے اس کی گم شدہ تخلیقی حیثیت کو بحال کرنے کی سعی کی۔ اختر الایمان نے نظم کے تخلیقی امکانات کا سراغ لگایا اور اسے ایک مخصوص تخلیقی صنف کا وقار اور انفرادیت عطا کرنے میں اہم رول ادا کیا اور پھر نئے نظم نگاروں میں وزیر آغا، عمیق حنفی، کمار پاشی، محمد علوی، فاروقی، باقر مہدی اور قاضی سلیم اور بلراج کومل نے متعدد نظمیں لکھیں۔ اور پھر ان کو جدید شعور کی دہشت ناکی کا موثر اظہار بنایا۔ ان نظم نگاروں نے نظم کے علامتی اور داخلی کردار کو دریافت کیا اور نظم بہت حد تک مقصدیت اور وضاحت کے عناصر سے نجات پانے میں کامیاب ہوئی۔ بلراج کومل نے صنفِ نظم کو اپنے اولین عشق کے طور پر برتا اور آج بھی یہ ان

کے لئے اولین عشق ہی کی جاذبیت اور درجہ رکھتی ہے۔ نظم ان کے لئے اسی طرح ایک داخلی اور شخصی پیرایۂ اظہار ہے۔ جس طرح غزل کلاسیکی شعرا میں غالب اور جدید شعرا میں ناصر کاظمی کے یہاں ہے، نظم ان کے لئے سغیب سے، اسی طرح نمود کرتی ہے۔ جس طرح غالب کے لئے غزل کے مضامین غیب سے آتے تھے۔ یہ واقعہ ہے کہ بلراج کومل کی نظمیں تمام تر ان کے بطون سے اگتی ہیں اور اپنے خالق کی داخلی شخصیت کے جملہ ترکیبی عناصر کو ایک وحدت پذیر صورت میں متشکل کرنے کے رجحان کو ظاہر کرتی ہیں۔ تخلیقی عمل کا یہ انداز اکثر دیگر معاصر شعرا و مثلاً اختر الایمان سے کسی مماثلت کو ظاہر کرنے کے بجائے اختلاف کے پہلو کو آئینہ کرتا ہے۔

آئیے ہم سب سے پہلے یہ دیکھیں کہ وہ کس طرح اپنے مشاہدات اور محسوسات کو نظم کی ہیئتی اور لسانی ساخت میں منتقل کرتے ہیں۔ تاکہ دیگر شعرا کے مقابلے میں ان کے تخلیقی عمل کی انفرادیت اور تخصیص کا اندازہ ہو سکے۔ یہ درست ہے کہ بلراج کومل دیگر معاصر شعرا ہی کی طرح عصر حاضر میں بڑھتی ہوتی میکانکیت کاروباریت اور مقابلہ آرائی کے بے چہرہ معاشرے میں انسانی اقدار کی بے حرمتی اور پامالی کے لرزہ خیز مناظر و واقعات کا سامنا کرتے ہیں اور داخلی شخصیت میں غیر معمولی کہرام محسوس کرتے ہیں۔ لیکن وہ دیگر شعرا و مثلاً اختر الایمان کی طرح، خارجی حالات و واقعات کا سامنا کر کے ان سے کسی راست رشتے کو قائم نہیں رکھتے بلکہ ان کے زیر اثر ان کی ذات میں پیدا ہونے والے پیچیدہ ردعمل سے علاقہ رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ خارجی حقائق سے ان کا تعلق بس اس حد تک ہے کہ ان کے اثرات کو اپنے شعور پر مرتسم کرتے ہیں، یہ اثرات ان کی داخلی شخصیت کو مالا مال کرتے ہیں اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تحت الشعور میں مجتمع ہوتے رہتے ہیں۔

بلراج کومل ان جمع شدہ اثرات کی لسانی بازآفرینی میں کسی عجلت سے کام نہیں لیتے، وہ البتہ اس حدت آمیز تخلیقی لمحے کا انتظار کرتے ہیں جب ان کی پوری شخصیت ایک آتش سیال میں ڈھل جاتی ہے اور ان کے باطن سے نت نئی، نادر اور جمالیاتی تراکیب اور پیکروں

کے ہجوم جنم لیتے ہیں، جو ان کے شعری منظر نامے کی تشکیل کرتے ہیں‘ ان کے یہاں خارجی تحرک اپنی اصلی صورت کو تیاگ کر ”صورت گری کے کرب“ سے گزرتا ہے‘ اس ضمن میں ان کی نظم ”میں صدا کے ساتھ چلتا ہوں“ کی مثال دی جا سکتی ہے، نظم میں شعری کردار کسی کی صدا سنتا ہے‘ اور پھر اسی کے سحر میں مبتلا ہو کر اس کے ساتھ چلتا ہے وہ صدا محبوب کے چہرے کے لاکھوں عکس اس کے سامنے تخلیق کرتی ہے‘ لیکن اس کے چہرے کو روشن نہیں کرتے‘

مگر یہ عکس کیسے عکس ہیں
صورت گری کے کرب کا شکوہ نہیں کرتے
میرے چہرے پہ خندہ زن
دمِ تخلیق زندہ ہیں
ترے چہرے کو لیکن جانے کیوں روشن نہیں کرتے۔

بعینہ خارجی زندگی کا کوئی منظر‘ واقعہ یا معروض شاعر کے اندروں میں ردِ عمل کے طور پر گوناگوں محسوسات کو خلق کرتا ہے‘ اور پھر وہ ان کی شیرازہ بندی کرتا ہے‘ اس سلسلے میں ان کی بعض نظموں مثلاً ”سمینار‘ لاٹری‘ سوگندھی اور سال گرہ کا نام لیا جا سکتا ہے‘ ان نظموں میں خارجی محرکات کا عمل دخل نظموں کی تخلیق میں بس اتنا ہی ہے جتنا کہ کسی تالاب میں طلسمی دایروں کے پھیلاؤ کے عمل کے ساتھ اس کنکر کا ہے جو کہیں سے کبھی تالاب میں پھینکا گیا ہے۔

واضح رہے کہ ان کے یہاں اختر الایمان کی طرح خارجیت اور داخلیت کے نقطۂ انضمام سے شعر کے پیکر نہیں ابھرتے۔ ان کی شاعری میں تمام خارجی حوالوں کا انقطاع ہوتا ہے۔ اور یہ داخلی حقیقت ہے جو ان کی تخلیقیت سے برآمد ہو کر اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے‘ حقیقت سے انحراف بلکہ حقیقت کے خاتمے کا یہ رویہ بلراج کومل کو سرریئلی طریق شعر کے قریب کرتا ہے۔ سرریلزم موجودہ صدی کے آغاز میں ایک نئے ادبی شعور کی علامت

کے طور پر ابھری ہے۔ موجودہ صدی میں برق رفتار اور ہوش ربا حالات کے نتیجے میں فن کارانہ حسیت کو جس بحرانی حالت کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کی رد سے روایتی اسالیب بیان کی عدم معنویت کا احساس ہونے لگا۔ چنانچہ زبان و بیان کے بارے میں ایک غیر روایتی اندازِ فکر کو فروغ ملا۔ بعینی تجربے کی لاشعوری کیفیت کے مطابق زبان میں ردّ و بدل کیا گیا۔ نیز خارجی حقیقت سے قطعی انحراف پر زور دیا گیا۔ اور تخلیقی محویت کے عالم میں شعور اور لاشعور کے اتّصال باہم سے باطن کی گہرائیوں سے ابھرنے والے سالم اور شکستہ پیکروں کی دریافت کو تخلیق کا مقصد قرار دیا گیا۔ یہ ایک تمام تر غیر حقیقی صورت حال کی بازآفرینی کا عمل ہے جو ہر نوع کے خارجی حوالوں کی تنسیخ کرتا ہے۔ فرائیڈ کے نظریے کے مطابق بھی فنکار کے باطن سے نمود کرنے والی بے چہرہ، نادیدہ اور پُراسرار حقیقت جو خواب کا بدل ہے اور لاشعوری نوعیت کی ہے، ہی فن کی اساس قرار پائی۔

بلراج کومل کی نظموں میں جو تخلیقی منظرنامہ ابھرتا ہے، وہ خارجی حقیقت سے کسی راست حوالے کا کام نہیں کرتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا بحرانی ذہن، باطنی سطح پر رنگارنگ اور متضاد حسیاتی پیکروں میں منکشف ہوتا ہے، اور ایک خواب پریشان کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ یہ خواب پریشاں شاعر کی تعقلی اور شعوری قوتوں، جو تخلیقی عمل کے دوران بھی فعال رہتی ہیں کی عمل آوری کے نتیجے میں دیوانے کا خواب بننے سے بچ جاتا ہے۔ ان ہی قوتوں کی وساطت سے وہ بے لگام تخلیقی توانائی کو قابو میں رکھتے ہیں اور داخلی تجربے کو حشو و زوائد سے پاک و صاف کر کے اس کی لسانی ساخت کو توازن اور تکمیلیت سے ہمکنار کرتے ہیں۔ کہیں کہیں پر ان کے باطن سے حسیاتی پیکروں کی نمود اتنی فطری اور وحشیانہ ہوتی ہے کہ تکمیلیت اور ترکیب پذیری کو پس پشت ڈالتی ہے، اور نظم شعور کے بہاؤ کا نمونہ بن جاتی ہے۔

بلراج کومل کی شاعرانہ اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے جدید اردو نظم کو لفظیات

ترکیب سازی، پیکر تراشی اور ہیئتی لسانی ساخت کے اعتبار سے ایک بالکل نئی جہت سے آشنا کیا ہے۔ نظم نگاری کے تاریخی پس منظر میں ان کی آواز بالکل منفرد اور شخصی معلوم ہوتی ہے۔ یہ ایک بڑا کارنامہ ہے جو بلراج کومل نے انجام دیا ہے۔ کسی شاعر کا روایت سے انقطاع کر کے صرف ذاتی تخلیقی اپج پر انحصار کر کے ایسے اسلوب اور ہیئت کو وضع کرنا اور اسے شعری استناد سے متصف کرانا ایک نابغہ ہی کر سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں کا رنگ، آہنگ اور اسلوب سب سے جداگانہ ہے۔ بلراج کومل ایک سچے روایت شکن اور تجربہ پسند تخلیق کار ہیں۔ ان کے یہاں خارجی محرکات اور لاشعوری مہیجات سے قطع نظر مرکزی اہمیت اس منظر نامے کو حاصل ہے جو متنوع اور متضاد پیکروں سے متشکل ہوتا ہے، اور خواب یا واہمے کی فضا کو خلق کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا لاشعور صدیوں کے انسانی تجربوں کو پیکروں اور استعاروں میں سمیٹتا ہے، یہ تجربے اتنے بوقلموں، تہہ دار، کثیر اور فطری ہیں کہ ان کو سمیٹنا مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بلراج کومل تخلیقی عمل میں لاشعور کے بحر بے کراں کی ان گنت موجوں کی لسانی تجسیم کی دھن میں پیکروں اور ترکیبوں کی کثرت کو راہ دیتے ہیں۔ لاشعوری پیکروں کی ایسی بہتات کسی ہمعصر شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ پیکروں کی یہی کثرت حتی الوسع ان کو داخلی تجربے کے تموج کو قابو میں لانے میں مدد دیتی ہے، اور جن نظموں میں وہ ایسا کرنے میں ناکام ہوتے ہیں، وہاں متنوع پیکر سطح دریا پر خس و خاشاک کی طرح بہتے نظر آتے ہیں۔

بلراج کومل کی غیر حقیقی نظموں میں ابھرنے والی شخصیت بھی خواب ناک دکھائی دیتی ہے۔ وہ تقریباً ہر نظم میں متکلم بن کر سامنے آتی ہے اور نظم کے سیال تخیلی وقوعات کے ساتھ سفر کرتی ہے اور اپنے ہی خوابوں کے باوصف اپنی نادر PREDICAMENT کا سامنا کرتی ہے۔ اس شخصیت کے خدوخال غیر واضح ہیں اور وہ ایک سایہ یا روح کی طرح نظم میں رواں رہتی ہے گویا بلراج کومل شعوری سطح پر خارجی حقیقت سے متصادم ہو کر جس ذہنی اور روحانی بحران سے گذرتے ہیں، اسکی

تخیلی تشکیل ان کی شاعری میں ملتی ہے، ایک تخیلی وجود ابھرتا ہے، حیران درماندہ انتشار ساماں، یہ افسوں کار شخصیت ہے، جو اپنی مکاشفانہ آگہی میں قاری کو شریک کرتی ہے۔

حرفِ شیریں کی ہزاروں کرچیاں
زہر کی آلودگی سے جسم و جاں کو بھر گئیں

——— (آخری آواز، پہلی آواز)

میں جدھر گیا
دہشت بھی میرے ساتھ تھا

——— (ساعت)

مگر فشارِ تیرگی کی سرد خاک زرد دھند کا
مہیب، مرگ آشنا سا ذائقہ
نہ جانے کیوں لب و زباں پہ جسم و جاں پہ جھیلتا رہا

——— (تمہارا رجن)

میں گرتے ستاروں کا دریا
ہوں تم منزلِ نارسا ہو

——— (گرتے ستاروں کا دریا)

یہ شخص کون ہے
کیوں یہ اپنے گھر کا رستہ بھول گیا
سر پہ کالی لمبی رات کھڑی ہے

——— (نیلے لہراتے پردوں والا گھر)

بلراج کومل ایک خواب آسا، تحیر زدہ اور انتشار ساماں دنیا کی تخلیق کرتے ہیں ان کی

نظموں کا شعری کردار اپنے مدھم اور فسوں ساز لہجے سے پہلے ہی لفظ و پیکر کی ادائیگی سے اُس شہرِ فسوں میں داخل ہونے کی ترغیب دیتا ہے۔ جو ایک آسیبی فضا رکھتا ہے، سوال یہ ہے کہ قاری کے لیے یہ شہرِ افسوں زدہ کیا جذب و کشش رکھتا ہے؟

بلراج کومل کی ہر نظم افسانہ وافسوں کی دنیا ہے، جس میں کردار، واقعہ، مکالمہ، فضا اور نور و سایہ سے ایک تحیراتی ماحول پیدا ہوتا ہے، وہ پیکر در پیکر تغیر آشنا رنگوں اور سیمیائی لمحوں سے "صاعقہ و شعلہ و سیماب" کا عالم بن جاتا ہے اور تجسس کے نادیدہ امکانات کو جگاتا ہے، یہ تجسس نظم کے ہر نادیدہ اور بعض صورتوں میں ناقابلِ شناخت پیکر و واقعہ سے نظم کے سیاق میں اپنی معنویت کی رو سے شدید ہو جاتا ہے۔ نظم کی یہ "پیکری ساخت" تنوع، تحیر اور تجسس سے جمالیاتی حس کو بیدار کرتی ہے، اور پھر نظم میں مختلف حواس خاص کر سمعی، بصری، لمسی اور شامی حواس کی تشفی کے لیے لفظوں کا ایک وسیع تابناک ذخیرہ ملتا ہے، جو جمالیاتی تقاضوں کو کماحقہٗ پورا کرتا ہے۔ بلراج کومل کے رچے ہوئے اور ارتفاعی شعورِ جمال کا ثبوت ان کی لفظیات کا بیش قیمت ذخیرہ بھی مہیا کرتا ہے، یہ الفاظ ان کے لسانی شعور کی وسعت اور تونگری کا احساس دلاتے ہیں۔ کلاسیکی شاعری کے منتخبہ الفاظ کے ساتھ ساتھ روزمرہ زندگی میں استعمال ہونے والے الفاظ اور پھر لفظ سازی اور ترکیب سازی کا خلاقانہ انداز، جو بلراج کومل کے یہاں ملتا ہے وہ ان سے ہی مختص ہے۔ بلراج کومل تجربات کی بوقلمونی کے شاعر ہیں اور وہ اس بوقلمونی کو سمیٹنے کے لیے جو زبان استعمال کرتے ہیں وہ متحرک، تابناک، رنگین اور مترنم الفاظ سے تشکیل پاتی ہے، اور بہ کثرتِ جلوہ کا باعث بن جاتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دمِ تخلیق ان پر لفظوں کی فراوانی کا نزول ہوتا ہے اور لفظ فطری انداز میں باہمی طور پر ضم ہو کر ترکیبوں اور استعاروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ بعض نظموں میں من مانے طریقے سے الفاظ شاعر کی مرضی یا حسنِ انتخاب کو پس پشت ڈال کر صف بہ صف جمع ہو گئے ہیں۔ ایسی نظموں میں یا نظموں

کے بعض حصوں میں الفاظ رہ جاتے ہیں لیکن ان کے تلازمات آنکھ سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ یہ الفاظ کی زیاں کاری کا بے فیض عمل ہے۔ بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک داخلی اجنبی خیال یا احساس کی نقش گری کے لیے جو استعارہ وضع کیا جاتا ہے وہ اپنی فطری نمو یابی یا پھیلاؤ سے اس لیے محروم رہتا ہے کیونکہ شاعر اس ایک استعارے سے قانع نہ ہو کر مزید استعاروں کی آراستگی کا بندوبست کرتا ہے۔ لفظوں استعاروں اور پیکروں کی یہ کثرت احساس یا تجربے کی نزاکت پر غالب آتی ہے "پرندوں بھرا آسمان" کی کئی نظموں میں الفاظ کا یہ ریلا بہتا ہوا نظر آتا ہے۔ تاہم "شہر میں ایک تحریر" میں شاعر نے نسبتاً کفایت لفظی کا التزام کیا ہے، ان نظموں میں ہر لفظ نامیاتی وجود رکھتا ہے اور تلازمات سے معمور رہے۔ اس ضمن میں اجنبی، دوسرا موسم، نارسائی، موسموں کی راکھ، برسوں بعد ایک ملاقات، اگلے برس کا موسم جیسی نظموں کا حوالہ دیا جا سکتا ہے "پرندوں بھرا آسمان" میں صدا کے ساتھ چلتا ہوں" درختوں کا سنسنہ" گرد آلودہ آسمان" صبا کے ہاتھ پیلے ہو گئے" دستک کی سرگوشی جیسی نظمیں نمو اور بالیدگی رکھتی ہیں۔

بلراج کومل کے شعور جمال کی آبیاری حسن فطرت اور حسن نسوانی کے زرنگار رنگ جلووں سے ہوتی ہے، نیز ان کی حیاتی شخصیت میں نشاط و مسرت کو اخذ کرنے کا حادی میلان بھی موجود ہے، وہ جذبات و احساسات کی باریکیوں نیرنگیوں اور کرشمہ زاریوں سے بھی اپنے شعور جمال کو باثروت بناتے ہیں، یہاں تک کہ ان کی شعری کائنات رنگ روشنی اور خوشبو کا ایک آئینہ خانہ بن جاتی ہے۔ ؎

میری خاطر شہر میں
وہ فروزاں جسم و جاں
وہ درخشاں پیرہن

وہ سنہرا بانکپن

شعلۂ تنویر ہے

خون میں تحلیل ہے

صبح کی تصویر ہے

اس کا روئے شادماں

(روزن دیوار)

براج کومل کی شخصیت میں جمالیاتی رچاؤ ہے اور وہ تمام مظاہر کائنات کو خوشبو، رنگ، اور روشنی سے آباد دیکھنے کے آرزو مند ہیں، اس ضمن میں ان کی نظم خوشبو جمالیاتی لطافتوں کا ایک مرقع ہے، نظم میں شعری کردار محبوب کے لمس دست حسین کی دلآویز خوشبو کو ہتھیلی میں محفوظ کر کے سر سے پاؤں تک منور ہو جاتا ہے، لیکن پھر کف آرزو کھول کر اس بوئے فروزاں کو آزاد کرتا ہے تاکہ وہ ہواؤں، نیلی فضاؤں، آسمانوں، ستاروں اور موسم گل کو نئی زندگی سے آشنا کرے:

کف آرزو کھولتا ہوں

تجھے آج آزاد کرتا ہوں بوئے فروزاں

ہواؤں میں نیلی فضاؤں میں اڑتی پھرو آسمانوں کو چھو لو

ستاروں پر اترو

عناصر کو باہوں میں لے لو

کہ خوشبو ہو تم، رنگ ہو، روشنی ہو

لیکن واضح رہے کہ انکی تخیلی دنیا مضطرب اور خوف زدہ ذہن کے لیے پناہ گاہ ثابت نہیں ہوتی. وہ اپنے شہر فسوں کے خالق ہوتے اور اس پر حکمرانی کے باوجود روحانی آسودگی اور اطمینان سے کوسوں دور ہیں،

ان کی فسوں کاری رُومانی ذہن کی تخیل پرستی نہیں، جو خارج کے ہنگاموں اور محشرستانوں سے مراجعت کر کے داخلیت کے حصاروں میں اسیر ہو جاتا ہے۔ اور اپنی شخصیت اور خوابوں کا تحفظ کرتا ہے، یہ جدید ذہن کی تخیلیت ہے جو رنگوں، آوازوں، روشنیوں، خوشبوؤں اور خوابوں کا احساس دلانے اور جمالیاتی آگہی کی توثیق کرنے کے ساتھ ہی آسیبی نوعیت کی ہے، اور دل و دماغ کو نشاط و راحت کے بجائے رنج، اطمینان کے بجائے اضطرار اور تحفظیت کے بجائے عدم تحفظیت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اس ضمن میں ان کی نظم "اے دردِ بے نوا" کی مثال دی جاسکتی ہے۔ نظم میں شعری کردار کو شہر بدر کیا گیا ہے، وہ اہلِ شہر کی پرانی صورتیں، صحبتیں اور محفلیں یاد کرتا ہے لیکن ساتھ ہی محسوس کرتا ہے کہ:

"خاکسترِ جہاں سوختہ
کہاں کہاں بکھر گئی ہے آرزو کی رہ گزر پہ دور تک"

چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

گھر کے بچھڑے لوگ
مسلسل انجانی راہوں پر
بے دم، بے منزل، بے خواب
پھرتے ہیں

________ (نیم شگفتہ روزن)

اتر رہی ہے
اجنبی سیاہ رات میرے خون میں

________ (سنہری دھوپ کی)

پودے پھیلتے جاتے ہیں
میرے جسم پہ پاؤں جماتے
میرے سر کی جانب بڑھتے آتے ہیں

——— (دوسرا موسم)

میں ہزاروں آئینوں میں گھر گیا تھا
رہ گزر پر
روشنی میں
دور تک بکھرا ہوا تھا۔

——— (آخری ملاقات)

راکھ کی بارش
مکانوں، رہ گزاروں، بستیوں پر
بے صدا رفتار سے ہوتی رہی
رات بھر جاری رہی

——— (راکھ کی بارش)

بلراج کومل انسانی مقدر کے شاعر ہیں، انسانی مقدر، خارجی زندگی کے بدلتے ہوئے حالات و واقعات سے تشکیل پاتا ہے یا بگڑتا ہے اس لیے ایک جبریت کا شکار ہے یہ مابعد الطبعاتی سطح پر نامعلوم اندھی اور قاہر قوتوں کے رحم و کرم پر ہے۔ اس لیے آگہی کے آشوب کا سبب ہے۔ بلراج کومل کی شاعری میں اسی وسیع تر انسانی آشوب کی فطرت کے حوالے سے پیکر تراشی کی گئی ہے، ان کی ذات فی نفسہ انسانی مقدر کی UNPREDICTIBILITY کی زد میں ہے۔ وہ تنہائی اور مجبوری کا عذاب سہتے ہیں اور پھر ایک اجنبی کی طرح، انسانی

صورت حال جو نامساعد حالات کی زائیدہ ہے کا جایزہ لیتے ہیں۔ اور اپنے مشاہدات و تاثرات کو فنی پیرائے میں پیش کرتے ہیں، یہ اجنبی خود دست ستم کے وار سہتا ہے اور پھر جراحت نصیب انسانوں کے درد و داغ کو پیش کرتا ہے اور دلی دردمندی کا ثبوت دیتا ہے وہ خود تماشا بھی ہے اور تماشائی بھی اور تماشا دکھانے والا بھی، اس طرح سے ایک طلسمی کائنات کے تحیر خیز مناظر و آثار سامنے آتے ہیں، اس تنوع کی ساختی اعتبار سے تکمیل یافتہ نظموں میں اسیر غم دل، دستک کی سرگوشی، دوسرا موسم، نارسائی، آسمان میں آگ، درد کا منظر، میرا نیا نام، راکھ کی بارش، باتیں، خالی باتیں، برسوں بعد ایک ملاقات اور سوگندھی شامل ہیں۔

اسیر غم دل میں تخیلی سطح پر جو خوابناکی کے مماثل ہے، مختلف ڈرامائی واقعات سے ایک مربوط اور ارتقا پذیر صورت حال جنم لیتی ہے۔ نظم میں شعری کردار بے خوابی کے عالم میں ہے اور معاً ایک اجنبی اس کے کمرے میں جلتے دریچے سے اترتا ہے اور اس کے روئے خاموش کو نقش تحریر سمجھ کر اسے نوچتا ہے اور پھر رات کے دشت میں اس کے خواب گریزاں کی میت اٹھائے، ہجوم ملایک میں اس کے ہم شکل کو ڈھونڈتا ہے۔

نظم کے دوسرے اور تیسرے بند میں شعری کردار شب کے بقیہ حصے کو "اجنبی شب" سے تخاطب کرکے التجا کرتا ہے کہ وہ دیر کا جاگا ہوا ہے اسے نرم لہجے میں لوری سنائے ظاہر ہے نظم "خواب در خواب" ہے لیکن ایک داستان کی تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے۔ شعری کردار کے لہجے کے آتار چڑھاؤ، فضا، مکالمہ، اجنبی کے حرکات و سکنات، ہجوم ملایک اور اجنبی مہربان شب کی تجسیم سے نظم ایک عضوی اور نامیاتی کل بن جاتی ہے، نظم میں منقسم شخصیت ابھرتی ہے اور شخصیت کے دو حصے خود آپس میں دست و گریباں ہیں، نظم کا اجنبی خود اس کی ذات کا حصہ ہے، جو نقش تحریر، جو کلی ذات کا شناخت نامہ ہے، کی نفی کرتا ہے اور غالب کے بقول "مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی" کی یاد دلاتا ہے۔

"دستک کی سرگوشی" ایک مختصر نظم ہے۔ نظم میں شعری کردار راوی کے طور پر ایک پُراسرار ڈرامائی وقوعے کو بیان کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ لوگ شام ڈھلے ہی سو جاتے ہیں، ان کے دروازے برسوں سے بند پڑے ہیں۔ تاہم کچھ دن سے ایک ننھی منی دستک سے ان کے دھندلے چہرے روشن ہوتے ہیں۔ اور دستک کی آواز کو دھیان لگا کر بہرے ول سنتے ہیں نظم میں بند دروازے، ننھی منی دستک، دھندلے چہرے اور دربستہ لوگ علامتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں اور نظم متعدد معنوی امکانات سے معمور ہو جاتی ہے۔

"دوسرا موسم" ایک خوبصورت نظم ہے۔ اس میں شعری کردار کی بدلتے موسموں کی جانکاری کی حس مفلوج ہوتی ہے اور پھر شعور کی ایک سطح پر اُسے اپنے اور فطرت کے مظاہر کے درمیان کسی بعد کا احساس نہیں رہتا۔ وہ موسموں کے تغیر و تبدل کی شناخت سے محروم ہو جاتا ہے۔ اس افتاد سے قبل وہ بارش کے موسم میں دوسروں کی طرح آنگن کے خود رو پودے نکال کر پھینکتا تھا، لیکن پھر بارش کے موسم میں وہ تصویر کی طرح بے حس رہتا ہے اور پودے پھیلتے جاتے ہیں اور ان کے جسم پر پاؤں جماتے اس کے سر کی جانب بڑھتے جاتے ہیں۔ نظم کا آخری بند یہ ہے:

اک موسم تو بیت گیا
دوسرا موسم آیا
دھوپ کا رنگ عجیب سا ہے
یہ کون سا موسم آیا

نظم "نارسائی" میں جس تخیلی شہر کی تصویر ابھرتی ہے وہ روشنی سے محروم ہے۔ اس میں دریچے بند ہیں، صرف ایک داستانی روزن وا ہے اور اس کے حلقۂ انوار میں معجزہ سی ایک انگشت حنائی ہے اور رہ گذر پر در تک پھیلا ہوا بے نام متلاطم، ہجوم نارسائی ہے نظم داستانوی اسراریت کی وساطت سے تحیر کو راہ دیتی ہے اور تجسس کے امکانات کو فروغ دیتی ہے۔

نظم کی خوبی یہ ہے کہ شاعر نے بہت کم الفاظ سے کام لے کر چند حسیاتی پیکروں سے ایک مربوط تخیلی فضا کو خلق کیا ہے۔ یہ ایک جادواتی فضا ہے جو جمالیاتی حس کی تسکین کے ساتھ ساتھ آگہی کی دہشت ناکی کے احساس پر محیط ہے اور کم و بیش یہی تخلیقی معجزہ کاری ان کی دوسری نظموں میں بھی جلوہ گر ہے۔

حروف سربستہ

شمس الرحمان فاروقی

نئے شعرا میں فاروقی واحد شاعر ہیں جو اردو شاعری کے رسمی، مقبول اور مانوس طرزِ اظہار سے یکسر انحراف کرکے اپنی توانا، سنجیدہ اور تہہ دار شخصیت کی وساطت سے ایک نئے، اجنبی اور منفرد پیرایۂ بیان کو خلق کرتے ہیں اور جدید شاعری کو لسانی اظہار کے اعتبار سے ایک نئی جہت سے آشنا کرتے ہیں۔

ہر دور کے شعرا کے لیے آزمایش کا پہلا کٹھن مرحلہ یہی ہوتا ہے کہ وہ روایتی طرزِ سخن کی دلفریبیوں اور عشوہ کاریوں سے بیگانہ ہوکر اپنے انفرادی محاورے اور اپنی زبان کو وضع کریں، کئی شعرا رسمی طرزِ اظہار کے دام سحر میں آکر اپنے وجود کی لسانی بازیافت کرنے سے رہ جاتے ہیں اور مشاعراتی شاعری جو ترسیلیت کا کوئی مسئلہ پیدا کیے بغیر داد و تحسین وصول کرتی ہے پر اکتفا کرتے ہیں۔ ہر دور میں ایسے روایتی شعرا کی کمی نہیں رہی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ وقت کی ایک ہی کروٹ سے ہمیشہ کے لیے ناپید ہوجاتے ہیں۔ لیکن وہ معدودے چند شعرا جو اپنے داخلی محشرستانوں کا ادراک کرکے ان کی لسانی بازیافت کے لیے مروجہ زبان کو سترد کرکے ایک نئی تخلیقی لسانیات وضع کرتے ہیں، حقیقی معنوں میں غیر معمولی تخلیقی کارنامے انجام دیتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ایسا شاعر سخن شناسی کے عامتہ الورود مانوس

اور گھسے پٹے معیاروں کو روند کر نئے، غیر مانوس اور اجنبی لسانی نوادر خلق کرتا ہے اور غیر پسندیدگی اور عدم مقبولیت کے خطرات بھی مول لیتا ہے۔ تاہم وہ سود و زیاں کے چکر سے بے نیاز ہو کر اپنے داخلی تجربے سے پیوستگی کو قایم رکھتا ہے اور جلد یا بدیر پورے عہد کی آواز بن جاتا ہے فاروقی نے یہ مرحلہ بخیر و خوبی طے کیا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ انھوں نے پہلا ہی قدم مانوس راہوں پر رکھنے کے بجائے ان راستوں پر رکھا۔ جو پر خار اور دشوار گزار ضرور تھے لیکن جو ان کے لیے منزل یابی کی ضمانت بن گئے۔

فاروقی کی شاعری کا لسانی اظہار اپنی غرابت، مشکل پسندی، ابہام اور رقت پسندی کی بنا پر اپنی تخصیص رکھتا ہے اور نئی شاعری کے منظر نامے میں دور سے پہچانا جا سکتا ہے یہ ان کی انفرادیت کے گہرے نقش کو روشن کرتا ہے۔ ہر دور کے اہم اور قد آور شعراء کا یہی طرۂ امتیاز رہا ہے کہ وہ طرز عام کے بجائے "روش خاص" کے موجد رہے ہیں۔ میرؔ، غالبؔ، اقبال اور اختر الایمان کا یہی انداز رہا ہے اور نئے شعراء میں اگر کسی ایسے شاعر کا نام لیا جا سکتا ہے جو "پابندگی رسم و رہ عام" سے انحراف کر کے اپنے لیے ایک نئی راہ تلاش کرتا ہے۔ تو وہ فاروقی ہی ہیں، یہ ضرور ہے کہ نئے شعراء میں ناصر کاظمی، بانی، وزیر آغا، عمیق حنفی، بلراج کومل نے زبان و بیان کے تعلق سے غیر معمولی جدت طرازیوں سے کام لیا ہے۔ تاہم ان کی شاعری پر روایت کے واضح اثرات کی پرتو فگنی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ فاروقی ہی کی شاعری ہے جو روایت کے [illegible] اثرات کی نفی کر کے ان کی ذات کے حوالے سے ایک الگ تشخص قایم کرتی ہے۔

فاروقی جدید [illegible] کے باشعور، دراک اور دیدہ ور فنکار ہیں۔ وہ جدید عہد میں عالمی سطح پر میکانکی تہذیب [illegible] جارحانہ [illegible] قدمی کے تحت قدیم گھریلو، اجتماعی اور انسانی روابط و اقدار کی ہولناک تباہی کا نظارہ [illegible] کرتے بلکہ اپنی درد مند اور حساس

شخصیت کی بدولت اس سے شخصی طور پر گذرتے بھی ہیں، لیکن ان کے نزدیک انسانی صورت حال کی برہمی اور ہولناکی زماں و مکاں کے فاصلوں کا انہدام کر کے قبل التاریخی عہد سے اپنا رشتہ قایم کرتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک عہدِ قدیم میں بھی جنگل میں بود و باش کرتے ہوئے اور جہد البقا کے سخت مرحلوں سے گذرتے ہوئے انسان کو فطرت کی قاہرانہ قوتوں کے ہاتھوں اپنی ہستی کے کالعدم ہونے کے جس بے نام خوف و ہراس کا سامنا تھا، وہ آج بھی اس کے دل میں جاگزیں ہے اور اس کی سائیکی کے پیچ و خم کا باعث ہے۔ فطرت کی وحشی اور اندھی قوتوں کے علاوہ معاشرے کے جابر اور ہوس پرست صاحبانِ اقتدار نے انسان کی روحانی اور اخلاقی اقدار کو پامال و خراب کر کے اسے مجبور اور بے دست و پا کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں، انسانی علم و ادراک اور خود آگہی کے نقطۂ عروج کو چھونے کے باوجود اور انقلاب آفرین ذہنی اور روحانی کمالات کے باوجود، زوال، تباہی اور موت کی غارت گران قوتوں کے رحم و کرم پر ہے۔ یہ عجیب اور ناقابلِ فہم صورت حال فاروقی کو ایک عالمگیر رائیگانیت کے احساسِ حزنیہ سے دوچار کرتی ہے۔ مثلاً:

دروازۂ وجود تھا بند آئینے کی طرح
ہر حرف ہست خاک بیاباں نورد تھا

کرب کے ایک لمحے میں لاکھ برس گذر گئے
مالکِ حشر کیا کریں عمر دراز لے کے ہم

جو بھری دنیا کی سنگین عجائب نگری میں
اپنا سر آپ نہ پھوڑے وہ جہنم واصل ہے

نہ کوئی برگ بچا ہے نہ حرفِ سبز کہیں
نہ کوئی کھیت نہ صحرا کہاں پہ بارش ہو

گرچہ آواز کو شعلہ نہ کر پھول سا
دور تک حدِ نظر تک رائیگاں سنتے رہو

اس کا چھپنا تھا کہ آنکھوں میں مری کچھ نہ آیا
سرخیٔ سبز متور رمِ آہو کے سوا

--- (دریائے اجل)

اس نے دیکھا کس طرح
سے نمو آمیز باد پر
سر پٹک کر رہ گئی
حرفِ زنگ اور حرفِ زنگ
اُگ سکا

--- (لمحۂ مرگ آب)

لیکن بات صرف احساسِ رائیگانیت پر تمام نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ ان کی ہمہ گیر شخصیت میں آفاقی سطح پر انسانی مقدر کی خرابیٔ بسیار کے ادراک سے جو ردِعمل پیدا ہوتا ہے وہ خاص پیچیدگی اور گہرائی رکھتا ہے کیونکہ یہ ان کی پوری شخصیت کو عقلی، وجدانی، احساساتی اور تخیلی اعتبار سے الجھا دیتا ہے۔ ایک جذباتی شاعر خارجی زندگی کے کسی بھی المناک واقعے سے متاثر ہو کر اپنے فوری جذباتی ردِعمل سے واسطہ رکھتا ہے اور اظہارِ غم

کر بیٹھتا ہے. لیکن فاروقی حیات شاعر جو جذبہ و احساس کے ساتھ ساتھ غیر معمولی تعقلی قوتوں سے بھی متصف ہے، جذبے کو فکر سے مربوط کرتا ہے اور ایک وسیع تر تناظر میں ہر واقعے کو خواہ وہ زیادہ المناک ہو یا کم خواہ اس کا تعلق براہ راست اس کی ذات سے ہو یا نہ ہو ایک خاص ذہنی بلندگی سے دیکھتا ہے. اور ان اسباب و علل کی کھوج بھی لگاتا ہے جو ظاہرًا یا در پردہ اس کے موجب بن گئے ہوں

یہی وجہ ہے کہ فاروقی کی جو شخصیت ان کی شاعری میں نمود کرتی ہے وہ یک سطحی نہیں بلکہ خاص پیچیدہ اور تہہ دار ہے یہ متنوع انسانی جذبات یعنی آرزو، تلاش، حسرت، امید، ولولہ، خوف، ندامت اور تاسف سے آباد ہے اور پھر خارجی حالات یا داخلی طور پر طبعی خصائص اس کو پامال کرتے یا کالعدم کرنے کے درپے رہتے ہیں، نتیجتاً وہ متضاد جذبوں کی شکار ہو جاتی ہے. اور کئی حصوں میں تقسیم ہو جاتی ہے بقول غالب،

مدعا محو تماشائے شکست دل ہے
آئینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

یہ شخصیت طبعی یا مابعد الطبیعاتی سطح پر متحارب کائناتی قوتوں کی ناقابل فہم پُراسراریت کو بے نقاب کرنے کی ازلی تلاش و تجسس کی علامت بن جاتی ہے اور مبہم جویانہ انداز میں شعور و ادراک کی پُرخطر راہوں پر گامزن ہوتی ہے، یہ جانتے ہوئے بھی کہ اس کے سفر کا حاصل لاحاصلی کے سوا کچھ نہیں. یہ صورت حال فاروقی کے وجود کو جھنجھوڑ کر رکھتی ہے. چونکہ وہ فلسفی نہیں اور نہ نظریہ طراز ہیں. اس لیے وہ اپنی جان کو غیر یقینیت کے مخمصے میں گرفتار ہوتے ہوئے دیکھکر اپنی بے بسی کا ادراک بھی کرتے ہیں اور اعتراف بھی. اور آگہی کی یہی آگہی ان کی تخلیقات کو منور کرتی ہے.

ان حالات میں ان کا داخلی وجود تمام تر نفسیاتی ہو کر رہ جاتا ہے. اپنی

جبلتوں یعنی جنس، جماں بقا، اظہاریت، انانیت اور خواب آفرینی کی آگہی کے باوجود ان کے بے محابا اظہار کے راستے میں مزاحم قوتوں کو دیکھکر ان کی نفسیاتی زندگی میں پیچ د خم پیدا ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں شعور اور لاشعور کے درمیان کی حدفاصل معدوم ہوتی ہے اس نازک نفسیاتی مرحلے پر وہ نیوراتی ہونے سے اس لیے محفوظ رہتے ہیں کیونکہ وہ اپنے انتشار رساں تجربوں کو ہیئتی توازن و توافق سے آشنا کرتے ہیں۔ مثلاً:

مجھے دیکھکر یہ عمارت مری سمت میں چل پڑی ہے
مری راہ روک کے کھڑی ہے۔

______ (دکھ بیتی آدم......)

وہ بھیانک شبیہ ہم سب پر
رات بھر زہر خند کرتی رہی

______ (ارتباط منورخ کے مرثیہ خواں)

ہم اپنے سائے سے تو بھڑک کر الگ ہوئے
دیکھا نہیں مگر پس دیوار کون ہے

______

دیوار سرد مہر کے سایے میں رات بھر
چنتا رہا میں خوف و ندامت کے خار و خس

______

سایۂ ابلق شجر گھات میں چشم نیم وا
پاؤں جہاں تھے جم گئے ہوش فرار کس کو تھا

______

یہ ڈھلتی رات، یہ کمرے میں گونجتا صحرا
امنڈتا خوف ہے دل میں کہ پیچ و تاب میں سانپ

ہم سب تو محض وہم و تمنا میں مر مٹے
کس کو پتا ہے خاطرِ قاتل میں کون ہے

جھپٹی چلی آ رہی ہے دیکھو تو
بستی کہ ہے شکار، شام چیتا ہے

رات بھر سات پرندے مری چھت پر اترے
بوند بھر خون مری رگِ گردن میں نہ تھا

بے حسی میں جیتے ہیں کچھ سزا ہی مل جائے
کتنا سونا جنگل ہے بھیڑیا ہی مل جائے

مندرجہ بالا مثالوں سے مترشح ہوتا ہے کہ ان کی سائیکی کے متنوع پہلو شعری آب و رنگ میں ڈھل کر ان کی شاعری کو ایک نکھار رنگ تفرد عطا کرتے ہیں۔ اور یہی ان کی انفرادیت کا راز ہے اور جہاں تک قاری کے لیے ان کے نفسیاتی عوامل و کوائف کی قبولیت یا عدمِ قبولیت کا سوال ہے تو اس کا جواب ان کے تخلیقی عمل کے دو عناصر سے پیوستہ ہے، وہ اولاً ہر نوع کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کو ناقدانہ احتساب کے تحت جذباتیت سے پاک د

و صاف کر کے ایک غیر شخصی رویے کے تابع کرتے ہیں یہاں تک کہ ان کا شخصی تجربہ آفاقی ہو جاتا ہے۔ دوسرا وہ اپنی شخصیت کے جمالیاتی رنگ و نور سے اسے منور کر کے قاری کے لیے جلوہ ہائے رنگارنگ میں تبدیل کرتے ہیں، مثلاً

آج سے پہلے ہم بھی سمجھتے تھے اس کو برگِ گل
تجربہ جلالت روئے نگارکس کو تھا

ان کا خیال ہر طرف، ان کا جمال ہر طرف
جرأت جلوہ روبرو، دستِ سوال ہر طرف

پہرے کا آفتاب دکھائی نہ دے تو پھر
نیلی جھلکتی دھوپ سے آنکھوں کو پھیر لیں ہم

ان کے تخلیقی عمل کے رموز کی آگاہی کے لیے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ان کی جمالیاتی ذہنی اور نفسیاتی زندگی کی پیچیدگی اور کثیر الجہتی، جو زماں و مکان کی حدود سے ماورا، قدیم سے لے کر جدید دور تک کے انسانی تجربوں کی مرہون ہے، تخلیق کے لازوال سرچشمہ فیض کا حکم رکھتی ہے اور ان کی تخیلی کائنات کی تشکیل کرتی ہے۔ اس کائنات میں وہ طرح طرح کی صورتوں میں نمودار ہوتی ہے اور طلسمی توقعات کو خلق کرتی ہے یہ توقعات اجنبی اور نادیدہ ہیں، پُراسرار داستانوی اور تجسس آفریں اور قاری ان کا سامنا کر کے حیرت زدہ رہ جاتا ہے اس کی حیرت اس کے تفکیری رویے کو متحرک کرتی ہے۔ اور وہ بہت کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

فاروقی اپنی پُراسرار تخیلی کائنات کی تشکیل کے لیے خارج کے محرکات عوامل کے دست نگر نہیں، خارجی حقیقت کا وجود و عدم ان کے لیے مساوی ہے۔ وہ اس داخلی حقیقت پر انحصار کرتے ہیں، جو تخیل، خواب اور تفکر کی آمیزش سے متشکل ہو کر تجریزا ہو جاتی ہے۔ فاروقی قاری سے یہ توقع نہیں کرتے کہ وہ ان کی اسراری دنیا کی معنویت کا کھوج کرے۔ وہ چاہتے ہیں کہ قاری حقیقی زندگی، جو منتشر اور HAPHAZAD ہے کی اعلیٰ سطح سے بلند ہو کر ان کی فنکارانہ شعور کے تحت خلق کردہ اسراری دنیا میں داخل ہو کر ان سایوں، روشنیوں، رنگوں، پیکروں اور آدیزشوں کو دیکھے، جو عصری زندگی کی کربناکی کا ہی نہیں، بلکہ آفاقی سطح پر واقع ہونے والے انسانی المیے کی علامتی صورت گری کرتی ہیں۔ چنانچہ ان کی ہر تخلیق ایک علامتی کائنات کے طور پر سامنے آتی ہے جو تحرک، بالیدگی اور نمو سے بہرہ ور ہے۔

شیشہ ساعت کا غبار ایک علامتی نظم ہے۔ اس میں شعری کردار مثلاً میں (طائر)، بجلیاں اور طیور کے ساتھ ساتھ پُراسرار فضا، واقعات کا تحرک اور تبدیلی ایک پیچیدہ ڈرامائی صورت حال کو خلق کرتی ہے۔ نظم میں میں (طائر) زماں و مکاں کے گنبد کو توڑ کر طلسم کائنات کی شکست کرتا ہے، نظم کے دوسرے حصے میں شب برات کو آتش بازی کا منظر ابھرتا ہے۔ اس میں اناء سے رنگا رنگ آتش طیور چھوٹتے ہیں اور گم ہوتے ہیں۔

نظم میں کائنات کی آفرنیش اور اس کے مظاہر و آثار کے بارے میں سائنس کے ایک مفروضے یعنی خلا میں انرجی کے گولے کے دھماکے سے بے شمار ذروں کے بکھرنے اور محو پرواز ہونے سے استفادہ کیا گیا ہے، لیکن نظم سائنسی مفروضے کو ایک محرک کا درجہ دے کر ایک آزاد تخیلی صورت حال کو خلق کرتی ہے، بچاس پیسے کے انار سے رنگوں کے طیور اڑتے ہیں بالکل اسی طرح جس طرح نظم سے کائنات کی آفرنیش اور اثبات وجود اور گمشدگی وجود کے تصورات ابھرتے ہیں:

انار میں جو قید تھا، جو ذرہ ذرہ صید تھا
وہ جب ابل پڑا
سیاہیاں سفید سرخ نیلگوں طیور سے چمک اٹھیں
مگر نہ جانے پھر کدھر طیور اڑ گئے

نظم علامتی معنویت سے معمور ہے، کائنات کی تخلیق ایک اندرونی سرجوشش کی مرہون ہے۔ لیکن اس کی گم شدگی اور عدم اس کا مقدر ہے اور لافانی اگر ہے تو اسراریت ہے، طلسم ہے۔

جیساکہ ذکر ہوا، فاروقی جدید فنکار کی آگہی کے عذاب سے گذرتے ہیں، یہ عذاب ان کا مقدر ہے اور وہ اسے مکمل خود ضبطی اور تحمل سے سہتے ہیں، وہ اس کے اظہار میں طنزیہ اور لاشخصی رویے کو بروئے کار لاتے ہیں، یہ عذاب دوہری نوعیت کا ہے، ایک تو یہ شاعر کے لیے اس کی ایک ناگزیر داخلی حقیقت ہے، دوسرے یہ اسے اہل زمانہ کے غیض و غضب کا نشانہ بننے کا موجب بھی بنتا ہے۔

بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوار سنگ
اس لیے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پہ آبادی تمام

آگہی کا یہ احساس عذاب انہیں لاشعور کے پرخطر اور تاریک مقامات کا سفر اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے، اس پاتالی سفر میں وہ بے نام دوریوں، پراسرار کرداروں اور قبل التاریخی تجربات سے اپنے وجود کی سالمیت کو متصادم پاتے ہیں، نتیجتاً ان کی آگہی کے کرب میں اضافہ ہوتا ہے۔

فاروقی کی داخلی شخصیت میں جو پیچیدگیاں ہیں، وہ حد درجہ شخصی ہیں۔ اور وہ ان کا ادراک بھی شخصی انداز میں کرتے ہیں، ظاہر ہے کہ ان کی تخلیقی پیکر تراشی

کے لیے ان کو وہ ذخیرۂ الفاظ دستگیری نہیں کر سکتا جو قدیم دور سے جدید دور تک شاعری کا سرمایۂ افتخار رہے، فیض احمد فیض نے روایتی زبان کو برت کر بعض سماجی اور سیاسی موضوعات کا اظہار کر کے زمانے کو اپنا گرویدہ تو کیا مگر اسے متحیر نہ کر سکے۔ فاروقی نے اپنی زبان شناسی سے پورے عہد کو متحیر کیا ہے۔ انہوں نے یہ اس لیے کیا کیونکہ وہ ایسا کرنے کے لیے مجبور تھے، انہیں ایک کائناتی شعور کے اظہار کا مسئلہ درپیش تھا۔ مروجہ زبان ان کے نزدیک تمام اظہاری امکانات کو ختم کر چکی تھی یا اگر اظہاریت کی کچھ باقی ماندہ سکت بھی رکھتی ہے تو وہ ان کے عالمگیر تجربوں کا ساتھ نہیں دے سکتی تھی، اس لیے لامحالہ ان کو نیا لسانی نظام وضع کرنا پڑا، ایک ایسا لسانی نظام جو ان کے نادر الوجود تجربات کا احاطہ کرے، یہ کام آسان نہ تھا، اس کے لیے زبان کے موجود ذخائر کو کھنگال کر انہیں ایسے ان چھوئے الفاظ کو منتخب کرنا پڑا جو اپنی غرابت، اجنبیت اور مشکل پسندی سے قطع نظر تجربے کی بسیار شیوگی ماہیت اور اصلیت پر منطبق ہوں۔ فاروقی اس مرحلے کو گہرے لسانی شعور کی مدد سے سر کرتے ہیں، انہیں اس بات کی مطلق پروا نہیں کہ مروجہ لسانی ذوق اس کا متحمل ہوگا یا نہیں اور اس رویے کی ان کو قیمت بھی چکانا پڑی، جب ان کی شاعرانہ حیثیت ہی کو مشتبہ نظروں سے دیکھا گیا میں نے جب "نئی حسیت اور عصری اردو شاعری" (۱۹۷۴ء) میں ان کی منفرد شاعرانہ حیثیت کی نشاندہی کی، تو کئی معاصرین کو حیرت ہوئی اور بعض نجی ملاقاتوں میں جب بعض لوگوں کے اسی سوال کے جواب میں کہ کیا آپ فاروقی کو واقعی اچھا شاعر سمجھتے ہیں"۔ کا جواب میں نے اثبات میں دیا۔ مجھے متعجب نظروں سے دیکھنے لگے۔ یہ واقعہ ہے کہ ان کی بعض منظومات فارسیت آمیز اسلوب سے گرانباری کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ ایسے مواقع پر الفاظ اور تراکیب اپنی ثقالت اور رنگینی کے ساتھ تو باقی رہ جاتے ہیں، مگر تجرباتی فضا غائب ہو جاتی ہے۔ تاہم مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ فاروقی جدید شعرا میں ایک طاقتور شاعر

ہیں. ان کی مخصوص لسانی ترتیب کاری من حیث الکل ان کے تجربوں کی انفرادیت اور پیچیدگی کے لیے ناگزیر ہے' وہ تجربے کی نازک سے نازک کیفیت کے لیے وہی لفظ استعمال کرتے ہیں جو اس کی موثر صورت گری کرے' اس طرح سے فاروقی اپنے تجربات کے عمیق ترین گوشوں تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور ان کے تجربے اپنی نزاکتوں' تہہ داریوں اور اسرار و رموز کے ساتھ لفظ و پیکر میں ڈھل جاتے ہیں. یہاں تک کہ ایک نئی اور اچھوتی لسانی دنیا وجود میں آتی ہے' جو تعمیر اور انکشاف کے لامتناہی امکانات سے مملو ہے.

ان کی نظم "پیش آمدم بر تیغ سوار" میں قاری تخیلی دنیا میں ایک پُراسرار اور متحرک ڈرامائی صورتِ حال سے متصادم ہوتا ہے' شعری کردار قدیم سے قدیم جنگلی انسان کی صورت میں اُبھرتا ہے. ؎

میرے گیسو کرن' گرد' پانی' ہواؤں کی غذا پا کے
برگد کی سوکھی جٹا بن گئے
میرے ٹخنوں میں باہوں کی صورت تمائل ہوئے

پھر یہ جنگلی انسان چیتے کے رہوار پر سوئے شہر روانہ ہوتا ہے کہ ایک شکستہ عمارت' بصارت سے عاری دریچوں' نیم جاں چھتوں' پامال دیوار و در کے ساتھ اس کی سمت چل پڑتی ہے اور اس کی راہ روکتی ہے اور نظم یوں ختم ہوتی ہے ؎

میں ٹھٹھکا کھڑا ہوں

اور دیوار میرا
کسی زرد ٹیلے کی صورت
قدم پیچھے ــــــ

دُم کو دبائے کھڑا کانپتا ہے

مجھے پائے ماندن نہیں ہے

مجھے

جائے رفتن نہیں ہے

نظم ایک پراسرار، متحرک اور واقعاتی ڈرامے کو متشکل کرتی ہے اور قاری ہر طلسمی واقعے کو حیرت سے دیکھتا ہے، ظاہر ہے نظم انسان کے سفرِ ارتقا کی داستان کو چند علامتوں میں سموتی ہے اور بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔

اب یہ نظم ملاحظہ فرمائیے

لمبے نیستان میں پلتے ہوئے سبز کف در دہاں مار پیچیدہ سر منتظر ہیں،

کہ ان کو گھروں، شاہراہوں، گلی کوچوں، گوشوں میں کب

سیل در سیل اٹڈنے کا موقعہ ملے

نظم پڑھ کر تخیلی سطح پر ایک وسیع نیستان نگاہوں کے سامنے ابھرتا ہے اس میں پلتے ہوئے سبز کف در دہن مار پیچیدہ سر انتظار کی حالت میں نظر آتے ہیں، یعنی وہ تیار بیٹھے ہیں اور اس موقع کا انتظار کر رہے ہیں جب وہ نیستان سے نکل کر دار و شہر ہوں گے۔ اور گھروں شاہراہوں، گلی کوچوں اور گوشوں میں سیل در سیل امڈ پڑیں، شاعر نے چند لفظوں اور پیکروں کی مدد سے لرزہ خیز صورت حال خلق کی ہے، وہ قاری کے اعصاب پر سوار ہو جاتی ہے، یہ انسانی آبادی کی تباہی کی ناگزیریت پر دلالت کرتی ہے، نظم کفایت لفظی کی عمدہ مثال ہے اور ہر لفظ ناگزیر ہے، یہ اشعار دیکھئے:

۱۔ گردن کمر پر آئے کہاں سے رسن کے داغ

میں جال میں نہیں تھا تو وہ شکل میں کون تھا

۲۔ بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوارِ سنگ
اس لیے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پہ آبادی تمام

۳۔ اے بادِ سموم ابھی مت چھیڑ
نکھرا ہوا صبح کا بدن ہے

شعر ۱ میں کردار اور واقعہ کا عمل اور ردِ عمل ایک تخیلی واقعہ بن جاتا ہے۔ شعری کردار جال سے چھوٹ کر آیا ہے، لیکن اس کے ہم نفس کہتے ہیں کہ وہ قید نہیں ہوا تھا۔ جواباً وہ کہتا ہے کہ اگر وہ جال میں نہیں تھا تو پھر اس شکل میں کون تھا۔ اس کا جواب نہ پاکر وہ پھر شک میں پڑتا ہے کہ شاید وہ خود شکل میں نہ تھا، کوئی اور تھا، لیکن پھر معاً اس کی توجہ اپنی گردن پر کمر پر رسن کے داغوں کی سمت جاتی ہے، وہ مخاطبین کو بھی اس حقیقت سے آگاہ کرتا ہے کہ اس کا بدن رسیوں کے داغوں سے پُر ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ضرور جال میں بند تھا۔ نشستِ الفاظ سے یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ وہ خود جال میں نہ تھا، کوئی اور تھا۔ لیکن دورانِ اسیری اس پر جو مشکل پڑی یعنی رسیوں کے جو داغ اس کے جسم پر نمایاں ہوئے وہ اس کے جسم پر بھی ظاہر ہوئے۔ یہ شعر انسانی دردمندی، گم شدگی۔ فراموش کردہ اذیت، عذابِ رفتہ جیسے احساسات پر محیط ہے۔

شعر ۲ میں سنگ اپنی آپ بیتی بیان کر رہا ہے، یعنی شعر کا کردار سنگ ذی روح پتھر ہے۔ پتھر پہلے پتھر تھا۔ پھر رفتارِ وقت کے ساتھ وہ بڑھنے لگا اور بڑھتے بڑھتے سنگ سے دیوارِ سنگ بن گیا۔ ظاہر ہے پتھر کہیں راستے پر تھا۔ اور لوگوں کے لیے مرکزِ توجہ نہ تھا۔ لیکن جب وہ دیوارِ سنگ بن گیا تو لوگوں کی توجہ اس کی جانب مبذول ہوئی، تحقیق سے

پتہ چلا ہوگا کہ جو دیوار سنگ اٹھی ہے وہ پہلے محض ایک پتھر تھی، یہ ایک عجوبہ ہو گیا ہے اور ساری آبادی اسی پتھر پر ٹوٹ پڑتی ہے، یعنی اس پر حملہ آور ہوتی ہے یہ ایک تمام تر تخیلی واقعہ ہے لیکن معنوی امکانات سے معمور ہے۔

شعر ۳ میں شعری کردار ایک ایسی کھلی، صاف اور روشن فضا میں سانس لے رہا ہے جو فطرت کے قریب ہے اور صبح کی تازگی، صباحت اور نور سے آباد ہے، اسے صبح ایک مجسم صورت میں دکھائی دیتی ہے، یعنی صبح کا بدن دکھائی دیتا ہے۔ نکھرا ہوا ــــــ صبح کا نکھرا ہوا بدن بصری، شامی اور لمسی حواس کی لذت کا سامان کرتا ہے، یہ جمالیاتی احساس کا زندہ اور شاداب پیکر ہے۔ اور شعری کردار اس کے حسن و خوبی میں گم ہے، اتنے میں وہ محسوس کرتا ہے کہ باد سموم آکر صبح کے بدن کو چھیڑنے لگی ہے۔ باد سموم اپنی آمد اور موجودگی کا احساس دلاتی ہے اور شعری کردار اسے "اے باد سموم" سے مخاطب کرتا ہے اور ملتجیانہ لہجے میں صبح کے بدن کو چھیڑنے سے باز رہنے کو کہتا ہے، وہ جانتا ہے کہ باد سموم اپنی حرکت سے باز آنے والا نہیں یعنی صبح کے نکھرے ہوئے بدن کو باد سموم کے تباہ کن جھونکے سے مفر نہیں، تاہم وہ "ابھی مت چھیڑ" کہہ کر اسے کچھ دیر اپنی غارت گرانہ حرکت سے اجتناب کرنے کو کہتا ہے شعر کی ڈرامائی صورت حال فضا، کردار، تجسیمیت اور تکلم و تخاطب سے مستحکم ہوتی ہے۔

شہر اک خوابوں کا

شہریار

۱۹۵۵ء کے بعد جن نئے شعراء نے جدیدیت کے رجحان کے زیر اثر اپنے تخلیقی ذہن کی غیر معمولی کارگزاریوں کا احساس دلایا، ان میں شہریار بھی شامل ہیں۔ نئے شعراء کے یہاں مجموعی طور پر نظریاتی میلانات و عقاید کی شکست کے نتیجے میں زندگی اور کائنات کے بارے میں آزادانہ اور شخصی رویوں کے اظہار پر زور ملتا ہے۔ نیز، زبان و بیان کے برتاؤ میں یا تو روایت کی توسیع کا رجحان ملتا ہے یا روایت شکنی کا۔ جہاں تک شہریار کا تعلق ہے ان کے یہاں شخصی سطح پر عصری حسیت کی پیچیدگی کا اظہار ملتا ہے اور جہاں تک زبان و بیان کے برتاؤ کا تعلق ہے وہ روایت شکنی کے بجائے روایت کے تحفظ اور اسکی توسیع کے قائل ہیں۔

سوال یہ ہے کہ عصری حسیت کے موثر اظہار کے لئے روایتی زبان و بیان کے برتاؤ کا کیا جواز ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لئے شہریار کی تخلیقی شخصیت کے دونوں پہلو یعنی ان کی عصری حسیت اور لسانی برتاؤ کی توضیح و تجزیہ ناگزیر ہے۔ شہریار کے تازہ شعری مجموعے "خوابوں کا در بند ہے" سے قبل دو مجموعے اسم اعظم اور ساتواں در شائع ہو چکے ہیں۔ 'خوابوں کا در بند ہے' ان کے شعری اور فکری رویوں، جن کا جستہ جستہ اظہار اس کے قبل کے مجموعوں میں ملتا ہے، کا تکملہ ہے۔ اس مجموعے کی پہلی نظم "خوابوں کا در بند" اس ضمن میں

قابلِ مطالعہ ہے :۔

میرے لئے رات نے
آج فراہم کیا
ایک بنامِ صلہ
ذہنوں سے خالی کیا
اشکوں سے بھر دیا

کاسہ میری آنکھ کا
اور کہا کان میں
"میں نے ہر اک جرم سے
تم کو بری کر دیا

میں نے صدا کے لئے
تم کو رہا کر دیا
جاؤ جدھر چاہو تم
جاگو کہ سو جاؤ تم
خواب کا در بند ہے"

اس نظم میں رات شاعر کو مطلع کرتی ہے کہ اسکے لئے خوابوں کا در بند ہو گیا ہے اور پھر مجموعے میں متعدد مقامات پر شاعر کے خوابوں سے منحرف ہونے کا ذکر ملتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر خارجی زندگی کی سنگلاخ حقیقتوں سے ٹکراکر خوابوں کے سجے سجائے آئینہ خانوں کے ناگزیر انجام سے باخبر ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں خواب پرستی اور خواب بینی کا جو عمل، شعری زندگی کے نقطہ آغاز سے ایک حاوی رجحان کے طور پر موجود تھا۔ بے معنویت کے مماثل ہو گیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عصری زندگی کا آشوب اتنا شدید اور لرزہ خیز ہے۔ کہ فنکار کے لئے رومانی شعراء مثلاً "کیٹس کی طرح" خوابوں کی دنیا آباد کرنے اور اس میں حیاتی لذت کشی کا سامان کرنے کی بہت کم گنجائش رہ گئی ہے۔ ان معنوں میں خواب آفرینی سے انحراف نئی حسیت کی پہچان کے لئے راستہ ہموار کرتا ہے۔ شہریار سچے دل سے محسوس کرتے ہیں کہ ان کے لئے "خواب بے معنی ہو گئے ہیں اور اس لحاظ سے ان کی مکاشفانہ آگہی اپنے اصلی تناظر میں آئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ خوابوں سے منحرف ہونے کے اس جدید رویے کا اظہار بھی وہ خواب آفرینی کے عمل سے ہی کرتے ہیں اور بہ ظاہر ایک تضاد کی صورت حال کو پیدا کرتے ہیں۔ لیکن یہ تضاد دو بنیادی باتوں کو ذہن میں رکھکر حل ہو سکتا ہے۔ اول یہ کہ خواب آفرینی کا یہ عمل ان کے لئے مقصود بالذات ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ مقصد کے حصول کا ذریعہ بن جاتا ہے یعنی وہ خواب اس لئے

نہیں بنتے تاکہ خواب ہی ان کے فن اور تسخیت کا منتہائے مقصد ہو کر رہ جائیں بلکہ وہ خوابوں کو اس لئے عزیز رکھتے ہیں کہ یہ اُن کے بطون سے اگنے والے تخلیقی تجربے کو فضا آفرینی اور ہیئتی موزونیت سے استناد عطا کرتے ہیں۔ خواب آفرینی کا یہ عمل شہریار کے دیگر معاصرین کے یہاں بھی ملتا ہے اور ملنا ہی چاہیئے کیونکہ جب تک فن پارہ خواب کے مماثل نہیں ہو جاتا اسکی شعری حیثیت مشکوک ہی رہتی ہے۔ تاہم شہریار کے یہاں خواب آفرینی کا عمل جس تسلسل، انہماک اور مقصدیت سے ملتا ہے اسکی نظیر بہت کم ملتی ہے۔ شہریار خارجی زندگی سے مراجعت کرکے تخیل کی خوابناک فضا میں سانس لیتے ہیں اور یہیں اپنے تخلیقی سرچشموں کو دریافت کرتے ہیں۔ وہ اختر الایمان، وزیر آغا یا باقر مہدی کی طرح خارجی زندگی سے راست رشتہ قائم رکھکے اپنے تخلیقی تجربوں کے لیے مواد حاصل نہیں کرتے۔ انہیں اسکی ضرورت ہی نہیں پڑتی، خاصکر "خواب کا در بند ہے" کی شاعری میں وہ خارج سے کنارہ کش ہو کر داخلی طور پر اپنی تخلیقی حسیت سے رابطہ قائم کرتے ہیں اور اپنی فنکارانہ جینیس کو متشخص کرتے ہیں۔ وہ دوسرے شعراء مثلاً فیض احمد فیض کی طرح حقیقت کو خواب میں منتقل کرنے کے عمل کے بھی پابند نہیں۔ ان کے یہاں خواب ہی شعری صورت حال کا بدل بن جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی غزلیں اور نظمیں خواب کی زائیدہ معلوم ہوتی ہیں، اور قاری کو حقیقت کی پتھریلی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک پراسرار اور دھندلے خوابناک عالم بالا میں پہنچا دیتی ہیں جہاں ہر شئے اور ہر واقعہ اجنبی، دلکش اور معنوں پر در ہے۔

تمام خلق خدا دیکھ کے یہ حیراں ہے
کہ سارا شہر مرے خواب سے پریشاں ہے

ذرا سی روشنی، کچھ خواب، ایک چہرہ
یہاں سے آگے سنتے ہیں
بہت پر ہول اور تاریک صحرا ہے (غیبی صدا)

چاند کے جسم کا آدھا سایہ
دشت کے دل کا بگولہ کوئی
یا وہی تیز ہوا کا جھونکا
کوئی تورات کی دیوار گرانے آتا (پچھتاوا)

تاہم یہ خاطر نشان رہے کہ شہریار کی خوابناک دنیا رومانی فنکار کی خواب پرستی سے مماثل نہیں ہے، رومانی فنکار مثلاً کیٹس خوابوں کی دنیا کی تشکیل اس لئے کرتے ہیں تاکہ وہ خارجی حقیقت سے فرار حاصل کرسکیں اور اپنی تخلیقیت کا ساماں کرسکیں۔ شہریار کی خواب بینی کا عمل ان کی حسیت سے مربوط ہے، خواب ان کے یہاں متشدد حسیت کا تخلیقی اظہار ہیں، اس لئے یہ عافیت کوشانہ نہیں بلکہ ہولناک ہیں۔

شہریار فکری آشوب کے شاعر ہیں، وہ نہ صرف وجدانی طور پر ملکی اور عالمی سطح پر فکری آشوب کو شدت سے محسوس کرتے ہیں بلکہ جدید علوم کی وساطت سے بھی اس کا ادراک کرتے ہیں۔ ان کے علم میں یہ بات ہے کہ موجودہ صدی میں سائینس کی بے مثال ترقیات کے نتیجے میں، انسان قدیم روایات، اقدار اور تصورات سے بے گانہ ہوکر روحانی، اخلاقی اور نفسیاتی طور پر انتشار اور اختلال میں مبتلا ہوچکا ہے۔ اس لئے وہ ایسے تمام مروجہ شعری رجحانات سے شعوری طور پر دستبردار ہونے کا اعلان کرتے ہیں، جو جدید حسیت کے فروغ کے نتیجے میں از کار رفتہ ہوچکے ہیں۔ وہ مقصد آفرینی، مثالیت پسندی یا رومانیت کی لغویت سے آشنا ہیں۔ "خواب کا در بند ہے" میں متعدد مقامات پر احساس ہوتا ہے کہ انہیں معاصر انسانی صورت حال کی کربناکی کا شعور وجدانی طور پر ہوا ہے، نہ کہ شعوری علم کے وسیلے سے تاہم ان کے کئی اشعار ایسے بھی ہیں، جن میں انکی عصری آگہی کا اظہار علم و خبر کے بل بوتے پر ہوا ہے۔ ظاہر ہے ایسے اشعار شعوری کاوش کے پابند ہیں۔ اس لئے اس جادوئی خوابناکی سے محروم ہیں جو ان کے فن کی انفرادیت کی پہچان ہے ان کے

یہاں ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جو داخلی سطح پر خارجیت کی غیر تحلیل شدہ صورت کی غماز ہیں اور یہ تجربے کی ہیئت کی تشکیل میں خارج ہیں۔ یعنی نظم میں مختلف ترکیبی عناصر ایک وحدت میں ڈھلنے سے قاصر ہیں یا تجربے کی ایک ارتقائی صورت کی تخلیق نہیں کر پاتے۔ نظموں کے مقابلے میں ان کے یہاں غزلوں میں داخلی تجربے کے مختلف اجزا کے ایک عضوی ہیئت کا زیادہ احساس ہوتا ہے۔

بہر حال، شہریار کے یہاں جدیدیت کا رجحان ان کے ذہنی اور طبعی میلان سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ یہ تقلیدی نہیں اور نہ فیشن پرستی کا نتیجہ ہے۔ بلکہ یہ ان کے تفکیری رویے سے مربوط ہے، شہریار کی خوبی یہ ہے، کہ وہ معاصر فکری اور معاشرتی حالات سے متاثر ہونے کے باوجود اپنے مخصوص طرز فکر، جو ان کے رد عمل ہی کی صورت ہے، کو عزیز رکھتے ہیں اور اس کا ہر قیمت پر تحفظ کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جدیدیت کے تحت ابھرنے والے متعدد شعرا میں اپنی انفرادیت کو قائم کرنے میں کامیاب ہوئے۔ وہ اپنے معاصرین کی برگشتگی کے مشترکہ رویے میں برابر کے شریک ہونے کے باوجود، اپنے شخصی طرز فکر کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ طرز فکر ان کے طبعی خصائص سے منسلک ہے۔ یہ تغیر آشنا ہے۔ اس لئے اس سے کسی منضبط فکری نظام سے کوئی سروکار نہیں۔ ان کا طرز فکر ایک زندہ و توانا اور آفاق گیر شخصیت کا طرز فکر ہے۔ اس لئے یک سطحی نہیں۔ یہ انکی شخصیت کو متنوع تاثرات سے مالامال کرتا ہے۔ یہ تاثرات گہرے حزنیہ رنگ کے باوجود زندگی کے تجربات کی بوقلمونی کے اشاریہ ہیں۔ چنانچہ ان کے اشعار میں شعور کی دہشت ناکی، عشق کی جمالیات، یادوں کی جانب مراجعت اور عہد رفتہ کی بازآفرینی کا رجحان یادوں کا بے معنویت اور حال کی حقیقتوں کی بالادستی کے احساسات کے ساتھ ملتا ہے۔ ان کا یہ متضاد رویہ انکی شاعری کو تحرک، حیات اور تنوع سے آشنا کرتا ہے۔ اور ان کی شعری شخصیت کو یک رنگی سے نجات دلاتا ہے۔ چنانچہ ان کے اشعار میں خوف

تعطل، مایوسی، نفرت، اور تنہائی کے ساتھ ساتھ اطمینان، خواب آرائی، لمس و لذت اور خمریابی کے خوش کن احساسات کی تصویریں بھی ملتی ہیں۔ ذیل میں (الف) کے تحت درج اشعار میں اوّل الذکر اور (ب) کے تحت درج اشعار میں موخر الذکر تجربات کی پیکر تراشی کی گئی ہے:-

(الف)

آندھیاں آتی تھیں لیکن کبھی ایسا نہ ہوا
خوف کے مارے جدا شاخ سے پتہ نہ ہوا

ساری آوازوں کو سناٹے نگل جائیں گے
کب سے رہ رہ کے یہی خوف ستاتا ہے مجھے

اتنے دکھی، اس درجہ اداس جو سائے ہیں
رات کے دشت میں تیز ہوا سے لڑنے لگے

تری گلی کو چھوڑ کر جانے کا قصد جب کیا
میرا ہر اک راستہ دشت خلا سے جا ملا

نکلا تھا میں صدائے جرس کی تلاش میں
دھوکے سے اس سکوت کے صحرا میں آگیا

(ب)

دنیا نے ہر محاذ پر مجھ کو شکست دی
یہ کم نہیں کہ خواب کا پرچم نگوں نہ تھا

زخموں کو رفو کر لیں، دل شاد کریں پھر سے
خوابوں کی کوئی دنیا آباد کریں پھر سے

یہ تو خیر ہوئی دریا نے رخ تبدیل کیا
میرا شہر بھی اس کی زد میں آنے والا تھا

لمس و لذت کے اثر میں آگئے
دیکھ، پھر دیوار و در میں آگئے

جسم کو گندم مہک نے چھو لیا
پھول پھر دل کے شجر میں آگئے

شہریار تخلیقی عمل کے دوران میں جذبہ و فکر کے مکمل امتزاج کو قایم کرتے ہیں۔ اسی لئے کسی نوع کی انتہا پسندی کے شکار نہیں ہوتے، وہ جذبے کے فطری پن کو عزیز رکھتے ہیں لیکن اس کے بے محابا اظہار کے بجائے اسکی تہذیب کرتے ہیں۔ صدیوں کے تحمل، بردباری، توازن اور شائستگی کی قدروں سے سینچی ہوئی ان کی شخصیت ایک مخصوص رنگ و آہنگ رکھتی ہے۔ ایک مہذب شخصیت یہ خارجی انسانی صورت حال کے انتشار اور دکھ میں شرکت کے باوجود، ایک ذہنی فاصلے سے اس کا تجزیہ کرتی ہے اور اسے مکمل

اور اسے تدبر اور شائستگی سے تخلیقی منظر نامے میں بدل دیتی ہے۔ شخصیت کا یہ نظم و توازن انہیں عجلت کاری کے بجائے غور و فکر سے اپنے طبعی رجحانات کے رد و قبول کا حوصلہ عطا کرتا ہے اور معاصر شعری منظر نامے پر ان کی انفرادیت خواب اور تفکر کی آمیزش سے متشکل ہوتی ہوئی روشن ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ان کی اکثر نظموں مثلاً "افتاد" "نیا افق" "خوف کا قہر" "فیصلے کی گھڑی" "خواہشوں کا قہر" "بند آنکھوں سے" "ایک دعا" اور "رتجگوں کا زوال" میں ان کے خواب آلود تفکر کا احساس ہوتا ہے۔

آنکھ کی اوس کے چند قطروں سے، بنجر زمین کے کسی گوشے میں

پھول پھر سے اگانے کی کوشش کرو۔

(فیصلے کی گھڑی)

دائرہ مرگ میں

رقص کناں آنکھ کی

زد سے افق دور ہے

(خواہشوں کا قہر)

تیز گرم سانسوں پر جانکنی کا عالم ہو

اک لکیر کے پیچھے بھاگنے لگوں میں بھی

اپنی بند آنکھوں سے جاگنے لگوں میں بھی

(بند آنکھوں سے)

اے ہوا

طائروں کی توتلی آواز کو

اپنے کاندھوں پر اٹھائے پھر رہی ہے تو کہاں

دیکھ چٹانیں زمیں کے گوشے گوشے سے ابھرتی

آرہی ہیں۔

— ایک دعا

ان کا منفرد انداز نظر ان کے لسانی برتاؤ میں بھی جلوہ گر ہے۔ وہ زبان کے استعمال میں بھی طبعی نظم و توازن اور شائستگی کو برقرار رکھتے ہیں۔ نئے شعرا میں شہریار غالباً واحد شاعر ہیں جو نئی آگہی کی اعلیٰ تخلیقی سطح کو چھونے کے باوجود روایت سے گہرے طور پر منسلک ہیں۔ روایت کا شعور ان کی تخلیقی شخصیت کی شناخت بن کر ابھرتا ہے اور اس خیال کی تردید کرتا ہے کہ جدید ہونے کے لئے روایت شکنی لازمی ہے۔ انہوں نے کلاسکی اور جدید شاعری کا گہرا مطالعہ کیا ہے اور شاعری کی روایتی زبان سے ہی اپنے تخیلی ذخائر کی تشکیل کی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی بعض نظموں میں مثلاً "عہد حاضر کی دلربا مخلوق" میں عہد جدید میں بولی جانے والی روز مرہ زبان کا استعمال ملتا ہے:

نیند کی گولیاں گلاب کے پھول
کے لئے امرود سنترے چاول
پینٹ گڑیا شمیز چوہے دال
ایک ایک شے کا کر رہی ہے حساب
عہد حاضر کی دلربا مخلوق

تاہم یہ حقیقت ہے کہ ان کی شاعری کا معتد بہ لسانی حصہ روایتی غزل کی زبان ہی سے صورت پذیر ہوا ہے۔ ان کے یہاں متعدد ایسی تراکیب بھی ملتی ہیں جو روایتی زبان کا ہی حصہ ہیں۔ مثلاً موج صبا، سکوت شام، رسم کہن، اہل جنوں، بہر استقبال، رگ گلو، تاب نظارہ، شہر آرزو، آواز جرس، دشت تنہائی، کاروبار شوق، نقش پا، دشت وفا، شاخ گل، دشت جنوں وغیرہ

تاہم اس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ شہریار روایتی اور بیش یا افتادہ تراکیب اور استعاروں کا استعمال اس لئے کرتے ہیں کہ وہ روایتی شعرا کی طرح روایت کے اسیر ہیں اور اختراعی قوت سے محروم ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شہریار غیر معمولی اختراعی ذہن رکھتے

ہیں۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ روایتی زبان کو نئی آگہی کی پیچیدگی کے اظہار کا موثر وسیلہ بنانے میں کامیاب ہیں۔ ان کی کامیابی کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ وہ اپنی افتاد طبع کے مطابق روایتی زبان کا ایک متوازن اور سنبھلا ہوا شعور رکھتے ہیں۔ اس کی بنا پر روایتی الفاظ شعر کی کلی ساخت کے سیاق میں اجنبیت یا فرسودگی کا تاثر پیدا نہیں کرتے، بلکہ اپنی ناگزیریت کا احساس دلاتے ہیں۔ اس طرح وہ بعض دیگر باغی معاصرین کے مقابلے میں تجربہ پسندی کی انتہاؤں کے درمیان سے اعتدال کا راستہ تلاش کرتے ہیں اور اپنے شعری مقصد میں کامیاب ہوتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ اپنے مزاج کے اعتدال کو قایم رکھتے ہیں۔ اور عادل منصوری یا افتخار جالب کی طرح خطر پسند طبیعت نہیں رکھتے اور فاروقی کی طرح مہم جو بھی نہیں، اور پھر وہ روایتی الفاظ و تراکیب ہی کا اعادہ نہیں کرتے بلکہ جودت طبع سے کام لے کر لفظ سازی کا کام بھی انجام دیتے ہیں۔ مثلاً وادیٔ غزالاں، گزرگاہ خواب، زمین خواب، ملبوس غم، مشعل جاں، دائرۂ مرگ، طلسم ہوس، ریگ جاں وغیرہ وہ عام سادہ اور سہل الفہم لفظیات سے بھی وہ معجزاتی کام لیتے ہیں کہ نہ صرف ان کی طبیعت کی لفاست پسندی، شائستگی اور توازن آئینہ ہو جاتا ہے بلکہ خواب کی تحیرزائی مکمل ہو جاتی ہے ایسے مواقع پر انہیں لفظ سازی یا تراکیب سازی کے جوکھم میں پڑنے کی ضرورت ہی پیش نہیں آتی۔ اس کا فایدہ ان کو یہ ہوا کہ ان کی شاعری نئے شعور کی مصوری کے باوجود اجنبیت یا غیر مانوسیت کا تاثر پیدا نہیں کرتی، ان کی بیشتر تخلیقیات اضافتوں کی مدد سے فارسیت آمیز ترکیب سازی کی مرہون نہیں۔ بلکہ وہ عام لفظوں کی اندرونی مناسبتوں یا مغائرتوں کو دریافت کر کے استعارہ کاری کا کام انجام دیتے ہیں۔ اور اسی تسلسل کے ساتھ کہ یہ ان کے مخصوص لسانی برتاؤ کا نشان امتیاز بن جاتا ہے۔ مثلاً: خوابوں کے علاقے فاصلوں کی زنجیریں، رات کا سمندر، ہجرت کے موسم، خواب کے پیکر، سبزے کا سفر، نیندوں کا فسوں، رات کی دیوار، لہو صبح، ہواؤں کے بھنور، خواہشوں کے آئینے، نیندوں کی

بکھری ہوئی پتیاں، خوشبو کے دریچے، تنہائیوں کے صحرا یہ استعارے اظہار و بیان کی تازگی کے ساتھ ساتھ زیادہ سے زیادہ معنوی امکانات پر محیط ہو جاتے ہیں۔

شہریار کی شاعری میں جو شعری کردار ابھرتا ہے وہ حساس، خود آگاہ، زیرک اور جمال پرست ہے۔ وہ زندگی اور کائنات کی اصلیت پر نگاہ رکھتا ہے۔ اور زندگی کی معصومیت، جمال اور معنویت کو موت اور بہیمیت کی غارتگری کی زد میں دیکھتا ہے، اور سراسیمہ ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ اپنی سراسیمگی کو ظاہر نہیں ہونے دیتا ہے۔ وہ چہرے کے سکون کو قائم رکھتا ہے۔ اور اس سمندر سے مشابہ ہے جو بالائی سطح پر سکون آشنا ہونے کے باوجود گہرائیوں میں تلاطم بکنار ہوتا ہے۔ یہ شعری کردار اپنے لہجے کی مدھم لے حوابناکی اور متانت سے قابلِ شناخت ہو جاتا ہے اور جو بات کہتا ہے وہ یقین آفریں ہو جاتی ہے۔ غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

چاہا بہت کہ دشت کو گلزار کر سکوں
میرے بدن میں خون تو تھا اتنا خون نہ تھا

اک اک کر کے سب رستے کتنے سنسان ہوئے
یاد آیا میں لمبے سفر پر جانے والا تھا

آنکھ اس منظر کو کیسے بھول جائے
پھول مرجھائے تو مرجھائی ہوا

پھیلتا جائے گا صحرائے سکوت
دور کی آواز بنتے جاؤ گے

وجود کے چہار سمت رہگزار تھا
کہیں بھی خواہشوں کے بیج بو نہ پائے ہم

چہار سمت گھرا ہے تند آندھی نے
کسی چراغ کی لو پھر بھی جلتی جاتی ہے
سنتے ہیں سبھی غور سے آواز جرس کو
منزل کی طرف کوئی روانہ نہیں ہوا

نظموں کے چند اقتباسات یہ ہیں ۔:

مرے گھر کے سارے دروازوں کو اک اک کرکے کھول
میری تنہائی میں اپنا زہر گھول
پھر نئے سیلاب کا مژدہ سنا
بھولے بسرے خواب کا چہرہ دکھا
مجھ پہ یہ کرم کر

—— (صدائے شب)

اور رات کے تم امین ہو
اگر آنکھ میں کوئی منظر ہے
اس کی حفاظت کرو

—— (نفی سے اثبات تک)

ہم ہنستے تھے اکیلے تھے
ہمارے پاس بس آنکھیں تھیں
اور آنکھیں خلاؤں میں لکیریں کھینچنے کے شغل میں مصروف تھیں۔

—— (بے بسی کا اعتراف)

ہماری بیتی زندگی میں کوئی حادثہ نہ تھا
ہمارے ساتھ ہم ہی تھے کوئی دوسرا نہ تھا
اسی لئے کہانیوں سے ہم کو واسطہ نہ تھا
اسی لئے تمام عمر ہم کو جاگنا پڑا

شہریار اپنے ذہنی سکون اور توازن کو طنزیہ رویئے سے بھی استحکام عطا کرتے ہیں جیسا کہ مولا بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے۔ معاصر شعراء میں طنزیہ نقطۂ نظر کی مثالیں اختر الایمان منظر لہام اور باقی کے یہاں بھی ملتی ہیں۔ شہریار کا طنزیہ رویہ ان کی متحمل مزاجی کی ایک نئی جہت کو روشن کرتا ہے، وہ طنزیہ رویہ کی مدد سے آشوب دہر کی زد میں آتی ہوئی شخصیت کے انتشار پر قابو حاصل کرتے ہیں اور اپنی ذہنی بلوغت اور ہمہ گیری کا ثبوت دیتے ہیں اس قبیل کی چند اور مثالیں:

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خار و خس پوری ہوئی

میری بربادی میں کچھ ہاتھ نہیں ہے تیرا
مجھ کو بھی کہنے کی اے دوست اجازت کچھ ہے

اک یہی مشکل تھی زخموں پر بہار آنے کی
کام کی چیز بڑی، اب کھلا، تنہائی تھی

سمت بنجر زمینوں کا احسان ہے
ندیاں آنسوؤں کی رواں ہو گئیں

شہریار کے یہاں تخلیقیت کا اظہار ازجی کے دھماکہ خیز عمل سے مشابہ نہیں، وہ وادیوں میں جوئے رواں کی یاد دلاتا ہے۔ جو اپنی آہستہ خرامی کے باوجود اپنا راستہ بناتا ہے۔ وہ تخلیقیت کی دھیمی دھیمی آنچ سے اپنے وجود کو پگھلا کر حسب منشا حیاتی پیکروں اور استعاروں کی تشکیل کرتے ہیں، اور پھر لسانی طور پر کفایت لفظی سے کام لے کر ایک مختصر سے مجموعۂ الفاظ کو ترتیب سے ایک خواب آور کائنات خلق کرتے ہیں جو اپنے محیر العقول وقوعات کی بنا پر قاری کے لئے باعث کشش ہو جاتی ہے اور وہ ان کا سامنا کر کے جمالیاتی اور حیاتی طور پر لطف و انبساط کے ساتھ ساتھ وسیع آگہی سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے۔ پہلے غزلوں کے چند

چہار سمت گھیرا ہے تیز آندھی نے
کسی چراغ کی لو پھر بھی جلتی جاتی ہے
سنتے ہیں سبھی غور سے آوازِ جرس کو
منزل کی طرف کوئی روانہ نہیں ہوا

نظموں کے چند اقتباسات یہ ہیں :-

مرے گھر کے سارے دروازوں کو اک اک کر کے کھول
میری تنہائی میں اپنا زہر گھول
پھر نئے سیلاب کا مژدہ سنا
بھولے بسرے خواب کا چہرہ دکھا
مجھ پہ یہ کرم کر (صدائے شب)

اور رات کے تم امین ہو
اگر آنکھ میں کوئی منظر ہے
اس کی حفاظت کرو (نفی سے اثبات تک)

ہم ہنستے تھے اکیلے تھے
ہمارے پاس بس آنکھیں تھیں
اور آنکھیں خلاؤں میں لکیریں کھینچنے کے شغل میں مصروف تھیں۔

(بے بسی کا اعتراف)

ہماری بیتی زندگی میں کوئی حادثہ نہ تھا
ہمارے ساتھ ہم ہی تھے کوئی دوسرا نہ تھا
اسی لیے کہانیوں سے ہم کو واسطہ نہ تھا
اسی لئے تمام عمر ہم کو جاگنا پڑا

شہریار اپنے ذہنی سکون اور توازن کو طنزیہ رویّے سے بھی استحکام عطا کرتے ہیں
جیسا کہ محولا بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے۔ معاصر شعرا میں طنزیہ نقطۂ نظر کی مثالیں اختر الایمان
مظہر امام اور باقی کے یہاں بھی ملتی ہیں۔ شہریار کا طنزیہ رویہ ان کی متحمل مزاجی کی ایک نئی
جہت کو روشن کرتا ہے، وہ طنزیہ رویہ کی مدد سے آشوبِ دہر کی زد میں آتی ہوئی شخصیت
کے انتشار پر قابو حاصل کرتے ہیں اور اپنی ذہنی بلوغت اور ہمہ گیری کا ثبوت دیتے ہیں
اس قبیل کی چند اور مثالیں:

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خاروخس پوری ہوئی

میری بربادی میں کچھ ہاتھ نہیں ہے تیرا
مجھ کو بھی کہنے کی اے دوست اجازت کچھ ہے

اک یہی مشکل تھی زخموں پر بہار آنے کی
کام کی چیز بڑی، اب کھلا، تنہائی تھی

سمتِ بحر زمینوں کا احسان ہے
ندیاں آنسوؤں کی رواں ہو گئیں

شہریار کے یہاں تخلیقیت کا اظہار ازجی کے دھماکہ خیز عمل سے مشابہ نہیں، وہ وادیوں
میں جوئے رواں کی یاد دلاتا ہے۔ جو اپنی آہستہ خرامی کے باوجود اپنا راستہ بناتا ہے۔ وہ تخلیقیت
کی دھیمے دھیمے آنچ سے اپنے وجود کو پگھلا کر حسبِ منشا حیاتی پیکروں اور استعاروں
کی تشکیل کرتے ہیں اور پھر لسانی طور پر کفایتِ لفظی سے کام لے کر ایک مختصر سے مجموعۂ الفاظ
کو ترتیب سے ایک خواب آور کائنات خلق کرتے ہیں جو اپنے محیر العقول وقوعات کی بنا پر
قاری کے لئے باعثِ کشش ہو جاتی ہے اور وہ ان کا سامنا کر کے جمالیاتی اور حیاتی طور پر
لطف و انبساط کے ساتھ ساتھ وسیع آگہی سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے۔ پہلے غزلوں کے چند

اشعار درج ہیں:۔

ریت پھیلی اور پھیلی دور تک
آسمان سے کیا خبر لاتی ہوا

میں بھی جلدی میں ہوں کیسے بات ہو
تو بھی لگتا ہے پریشانی میں ہے

دریا کے پاس دیکھو کب سے کھڑا ہوا ہے
یہ کون تشنہ لب ہے پانی سے ڈر رہا ہے

ذیل کے چار اشعار ملاحظہ کیجیے، ان میں ایک مکمل خواب آفریں ڈرامائی صورت حال ابھرتی ہے اور قاری تحیر اور تلاش کے جذبات سے دوچار ہوتا ہے۔

چاہا بہت کہ دشت کو گلزار کرسکوں
میرے بدن میں خون تو تھا اتنا خون نہ تھا

پھیلتا جائے گا صحرائے سکوت
دور کی آواز ہو جاؤ گے

ایک منزل تمام بھی نہ ہوئی
اور نئے راستے نکلنے لگے

راتیں لوگو سنو بے کراں ہو گئیں
مشعلیں جتنی تھیں سب دھواں ہو گئیں

شعر۱ میں شعری کردار خیالی مخاطبین سے کہتا ہے کہ اس نے اپنی خواہش کے مطابق دشت کو گلزار کرنے کا کام اپنے ذمہ لیا۔ یہ کام خون بہانے سے ہی ممکن تھا اور وہ جانتا تھا کہ اسکے بدن میں خون ہے جو اس نے دشت پر چھڑکا لیکن دشت گلزار نہ بن سکا۔ اس لئے اسکے بدن میں اتنا خون نہ تھا جو سارے دشت کو گلزار بنا سکتا،

شعری کردار کے لہجے سے اس کی آرزو کی شدت کے ساتھ ساتھ اس کا اپنے بدن کے خون پر اعتماد بھی مترشح ہوتا ہے اور یہ بھی کہ اس نے اپنا خون بہایا لیکن وہ اپنی جان کو داؤ پر لگانے کے باوجود اپنی ناتمامی خواہش کے دکھ کا اظہار کرتا ہے۔ شعر میں ابھرنے والی صورت حال کے لئے دشت عقبی زمین کا کام کرتا ہے اور شعری کردار آرزوئے ناتمام کا پیکر بنکر سامنے آتا ہے۔

شعر ۴ میں شعری کردار ایک دیدہ ور اور حقیقت بین مرد دانا کے طور پر صحرائے سکوت میں استادہ ہے اور اپنے سامنے اس طائفے یا قافلے کے لوگوں سے مخاطب ہے جو صحرا کو عبور کر کے اپنی منزل مراد کو پانے کے ارادے سے آچکے ہیں۔ شعری کردار ان کی ساری خوش فہمیاں دور کر کے انکو متنبہ کرتا ہے کہ صحرائے سکوت جو ان کے آغاز سفر کے وقت محدود سا دکھائی دیتا ہے پھیلتا جائے گا اور وہ خواہ کامزن ہوں یا نہ ہوں رفتہ رفتہ دور کی آواز ہوتے جائیں گے۔ یعنی رفتہ رفتہ صحرا کے پھیلتے ہوئے سکوت میں معدوم ہو نگے۔ ظاہر ہے شعر عدم کے سامنے وجود کی عدم معنویت کی جانب اشارہ کرتا ہے اور زندگی کی رائیگانیت کا مظہر ہے۔

شعر نمبر ۵ میں شعری کردار ایک مسافر بنکر سامنے آتا ہے۔ شعر میں لفظوں کی ترتیب سے ظاہر ہوتا ہے کہ مسافر اپنے اس سفر کی روداد سنا رہا ہے جو منزل ناآشنا رہا۔ وہ کہتا ہے کہ ایک منزل ابھی طے نہیں ہوتی تھی کہ نئے راستے نکلنے لگے۔ نئے راستوں کا نکلنا ترغیب سفر کی علامت ہے اور پھر ایک نہیں بلکہ ایک سے زاید راستے ہیں جو دعوت سفر دیتے۔ ظاہر ہے راستوں کی کثرت مسافر کو الجھاوے میں ڈال سکتی ہے اور اسکے لئے آخری منزل کو ناقابل رسائی بنائے گی۔ آخری منزل یوں بھی ناقابل رسائی ہے۔ کیونکہ شعر کے پہلے مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک منزل تمام بھی نہ ہوئی کہ مسافر کو کئی منازل سے گزرنا ہے۔ جو پھر نئے ان گنت راستوں کو جنم دینگے۔

اس طرح سے نہ سفر تمام ہوگا نہ صحیح راستے کا تعین ہوگا اور نہ منزل رسی کا خواب پورا ہوگا۔

شہرے میں شعری کردار لوگوں کو 'سنو' کے تخاطب سے اپنی جانب متوجہ کر کے کہتا ہے کہ راتیں بے کراں ہو گئیں۔ لوگ راتوں کے اندھیرے سے متصادم تھے اور مشعلیں جلا رہے تھے، اس امید پر کہ راتوں کا کہیں نہ کہیں انت بھی ہوگا۔ لیکن شعری کردار انکو مطلع کرتا ہے کہ راتیں بے کراں ہو گئیں اور جتنی مشعلیں جل رہی تھیں وہ سب دھواں ہو گئیں یعنی ان کا سلاتیل جل گیا اور وہ دھواں ہو گئیں ظاہر ہے کہ راتوں کا بیکراں ہونا اور سب شعلوں کا دھواں ہونا ایک علامتی صورت حال کی تعین کرتا ہے جس میں متعدد معنوی امکانات مضمر ہیں۔

شہریار کے ایسے تمام تخیلی منظر نامے علامتی امکانات سے معمور ہیں۔ وہ کسی سوچے سمجھے گئے موضوع یا خیال سے واسطہ نہیں رکھتے' بلکہ اپنے باطن کی گہرائیوں سے ابھرنے والے تخیلی واقعات کی مصوری کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کا شعر یا نظم کسی ایک معنی یا خیال کے بجائے متعدد معنوی امکانات سے معمور ہو جاتی ہے۔ اور علامت کاری کا حق ادا کرتی ہے۔

چہار سمت سے گھیرا ہے تیز آندھی نے
کسی چراغ کی لو پھر بھی جلتی جاتی ہے

ایک اک کر کے ہوئیں تاریک ساری بستیاں
تیرے ذمہ کام یہ پاگل ہوا کس نے کیا

اب ایک نظم ملاحظہ ہو:

اے ہم نفسو کچھ سوچو
آنکھیں کھولو اور دیکھو

یہ بنجر رات' تمہارے
سب خوابوں کی دشمن ہے
تم اپنی شب بیداری
اس کے ہاتھوں مت بیچو

"شب بیداری کی حمایت میں" میں شعری کردار تنہا رات کو جاگ رہا ہے۔ اس کے ہم نفس سو گئے ہیں۔ اس امید کے ساتھ کہ وہ خواب دیکھیں گے اور خوابوں میں اپنی تشنۂ تکمیل آرزوں کی تکمیل کریں گے۔ لیکن شعری کردار جانتا ہے کہ انہوں نے اپنی شب بیداری کو بنجر رات کے ہاتھ بیچ کر گھاٹے کا سودا کیا ہے اس لئے کہ بنجر رات ان کے خوابوں کو اگنے نہیں دے گی۔ وہ اپنے سوئے ہوئے ہم نفسوں کو سوچنے آنکھیں کھولنے اور دیکھنے کے لئے التجا آمیز اصرار کرتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ یہ بنجر رات تمہارے سب خوابوں کی دشمن ہے۔ نظم میں شعری کردار ایک اکیلے متنفس کی طرح جاگ رہا ہے اور رات کی تاریکی میں سارے ہم نفس سوئے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شعری کردار کی بے خوابی' اضطرار اور اپنے خوابیدہ ہم نفسوں کے شب کے دھوکے میں آنے پر تردد کا اس کے لہجے سے اندازہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہے نظم علامتی ہے اور کثیر الجہتی پر دلالت کرتی ہے۔ اب انکی نظم اپنے سے دوری' ملاحظہ کیجئے۔

میں جینے کے شغل میں کیوں مصروف رہا
میری حد کیا ہے
میں کیوں یہ بھول گیا
اک دو سانسیں باقی ہیں
میں مجرم ہوں

میرے نام کی تختی
میرے کتبے کو
پڑھنے والی آنکھیں
کس کی آنکھیں ہیں۔

"اپنے سے دوری" کا شعری کردار اپنی اس مجرمانہ غفلت پر نادم ہے کہ وہ ہر چیز کو بھول کر، خاصکر اپنی حقیقت کو بھول کر کہ اسکی اک دو سانسیں ہی باقی ہیں، وہ برابر جینے کے شغل میں مصروف رہا، یہاں تک کہ اسکی آخری گھڑی آن پہنچی۔ وہ جینے کے شغل میں اتنا مصروف ہوا کہ اسے تن بدن کا ہوش نہ رہا اور وہ اپنا نام ونسب بھی بھول گیا، وہ یہ بھی بھول گیا کہ جیتے جی اس کے نام کی تختی اور موت کے بعد اسکی قبر پر اسکے کتبے کو پڑھنے والی آنکھیں اسکی آنکھیں نہیں ہیں۔ نظم کے آخری ایتی مصرعوں کے ابہام سے ظاہر ہوتا ہے، یعنی اسکے نام کی تختی اور اسکے کتبے کو پڑھنے والا اسکا کوئی اپنا عزیز، کوئی محبوب بھی نہیں۔ یا ان چیزوں کو پڑھنے والا کوئی بھی نہیں، بس شغل حیات میں مصروف رہ کر شعری کردار خود اپنی شناخت سے دور ہو جاتا ہے۔

شہریار کی شاعری میں ان کا نفسیاتی وجود اپنی گمشدگیوں، حیرتوں، محرومیوں اور آویزشوں کے ساتھ ابھرتا ہے۔ یہ نفسیاتی وجود حقیقی زندگی میں ان کی معصوم خواہشوں اور خوابوں کی شکست وریخت کے نتیجے میں صورت پذیر ہوا ہے۔ وہ ایک ایسی مثالی زندگی کا آرزومند رہا ہے جو حقیقی تو کیا خوابوں میں بھی ممکن نہیں۔

شہریار کی شاعری کے بارے میں میں نے "نئی حسیت اور عصری اردو شاعری" میں لکھا ہے۔:

نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھئے تو شہریار کے یہاں
شعوری سطح سے اتر کر لاشعور کے نامعلوم دیاروں

میں ایک بے نام تلاش QUEST کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تلاش انہیں خارجیت کی سطح سے بلند ہونے میں مدد دیتی ہے۔ شہریار کو اپنی خلق کردہ دھندلی دنیا میں قدم قدم پر مزاحم قوتوں مثلاً وقت اور شر کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لیکن ان کی تلاش (جو خود انکی گم شدہ ذات کی تلاش ہے) برابر جاری رہتی ہے۔"

حامدی کاشمیری

۲۹ جنوری ۱۹۳۲ء کو بہوری کدل، سری نگر میں پیدا ہوئے، ۱۹۵۴ء کو ایس۔ پی۔ کالج، سری نگر میں انگریزی کے لیکچرر مقرر ہوئے، ۱۹۵۷ء میں اردو میں ایم۔اے کیا، ۱۹۵۹ء میں سنٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انگلش حیدرآباد سے انگریزی تدریس کی ڈگری لی، ۱۹۶۰ء میں ریاستی کلچرل اکادمی میں اسسٹنٹ سکریٹری مقرر ہوئے۔ ۱۹۶۱ء شعبۂ اردو، کشمیر یونیورسٹی میں اردو کے لیکچرر مقرر ہوئے، ۱۹۶۶ء میں ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری لی، ۱۹۷۸ء میں شعبۂ اردو کے پروفیسر اور صدر مقرر ہوئے اور آج بھی اسی عہدے پر مامور ہیں، ۱۹۸۸ء میں شعبۂ اردو میں ڈیپارٹمنٹ آف سپیشل اسٹڈیز کے کوآڈینیٹر مقرر ہوئے، اور اسی سال سے کشمیر یونیورسٹی میں ڈین فیکلٹی آف آرٹس کے فرائض بھی انجام دے رہے ہیں۔

رکنیت

۱۔ سنڈیکیٹ، سنٹرل کونسل کشمیر یونیورسٹی
۲۔ سنٹرل کونسل، کلچرل اکادمی
۳۔ ڈکشنری بورڈ، 〃 〃
۴۔ اردو کمیٹی، این۔سی۔ای۔آر۔ٹی
۵۔ اردو مشاورتی کمیٹی، ساہتیہ اکادمی
۶۔ مشاورتی کمیٹی، دوردرشن کیندر، سری نگر

o o